COLLECTOR'S EDITION

I PROTAGONISTI DEL ROCK

STONEMUSIC.IT

Rock

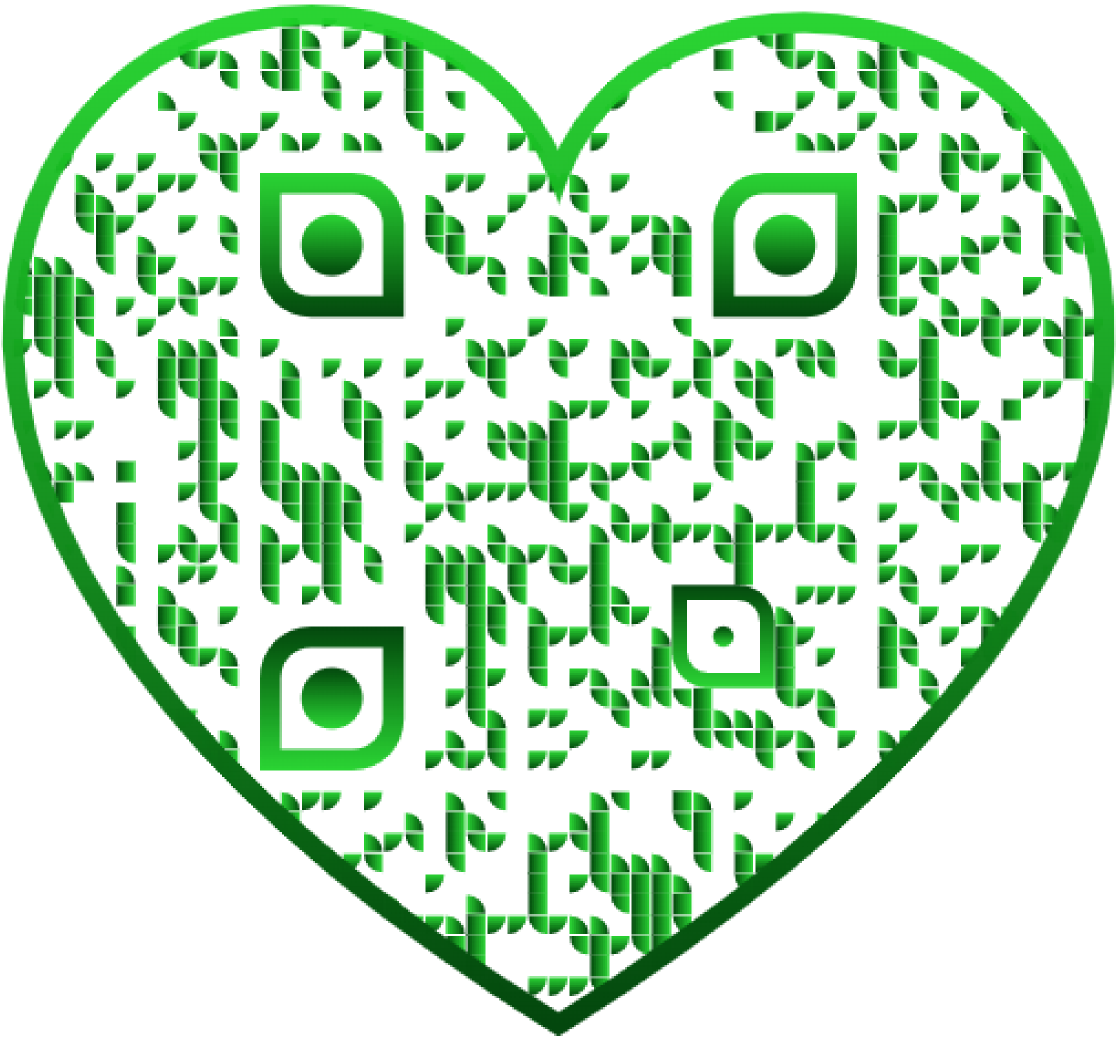
10 ANNI CHE HANNO CAMBIATO LA STORIA

'80

STARRING

AC/DC Police Guns n' Roses
Van Halen Bruce Springsteen
Iron Maiden Aerosmith Talking Heads
Motorhead R.E.M. David Bowie
Metallica Dire Straits
raccontati senza segreti

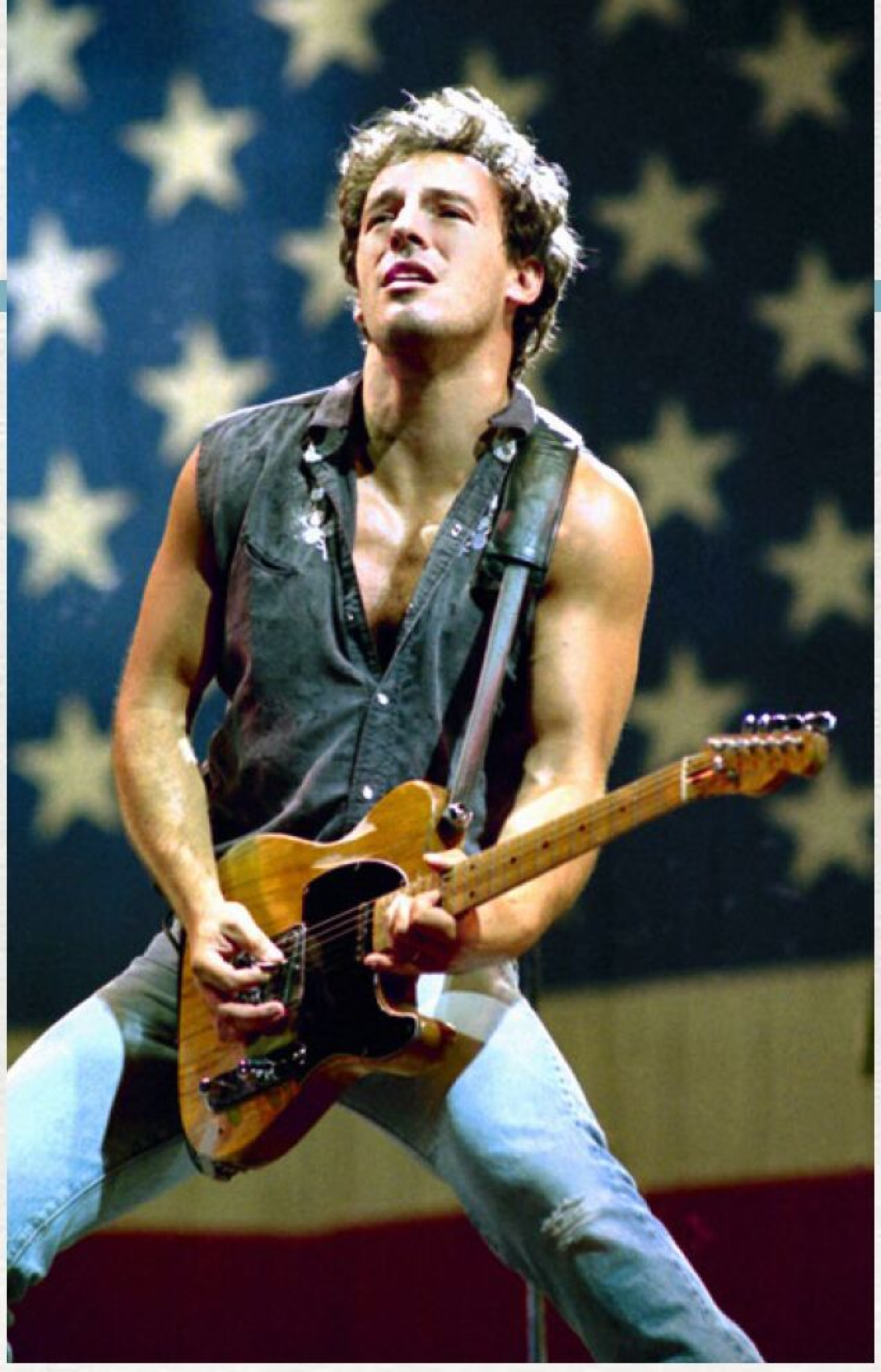
Sprea EDITORI



Gli Anni Ottanta ci hanno regalato alcuni dei dischi più incredibili e apprezzati della grande Storia del Rock. Si parte con una vera e propria bomba atomica, “Back in Black” degli AC/DC (uno dei dischi più venduti di tutti i tempi), si sgranano gli occhi, e soprattutto i timpani, di fronte a tre outsider improbabili come i Motorhead di Lemmy che con “Ace of Spades” entrano nella storia, poi si resettano le scale musicali con il “mai sentito prima“ sound dei Police di Sting (“Zenyatta Mondatta”, con la hit “Don’t stand so close to me”). Neanche il tempo di riprendersi ed eccoti il Boss che sgretola le menzogne del sogno americano con “Born in the USA” e conquista il mondo intero, mentre i Talking Heads s’inventano una musica che non c’era mescolando art rock, new wave, punk, funk e tanta ironia (“Burning Down the House”, per esempio). Nel frattempo, dagli Iron Maiden ai Metallica, decine di band erigono il grande tempio dell’heavy metal che convoglia nelle sue immense sale milioni di fedeli da ogni continente. “The Number of the Beast” e “... And Justice for All” sono due dei dischi di questo decennio che decretano il successo globale e sempiterno del “metallo pesante”. Altri artisti, tuttavia, tracciano nuove strade e piantano nuovi semi destinati a sbocciare con grande rigoglio: Dire Straits (“Romeo and Juliet”) e David Bowie (“Let’s Dance”) sono tra i più fulgidi rappresentanti di questa rinnovata voglia di armonia e di bellezza. Ah, gli Anni Ottanta...

6 AC/DC

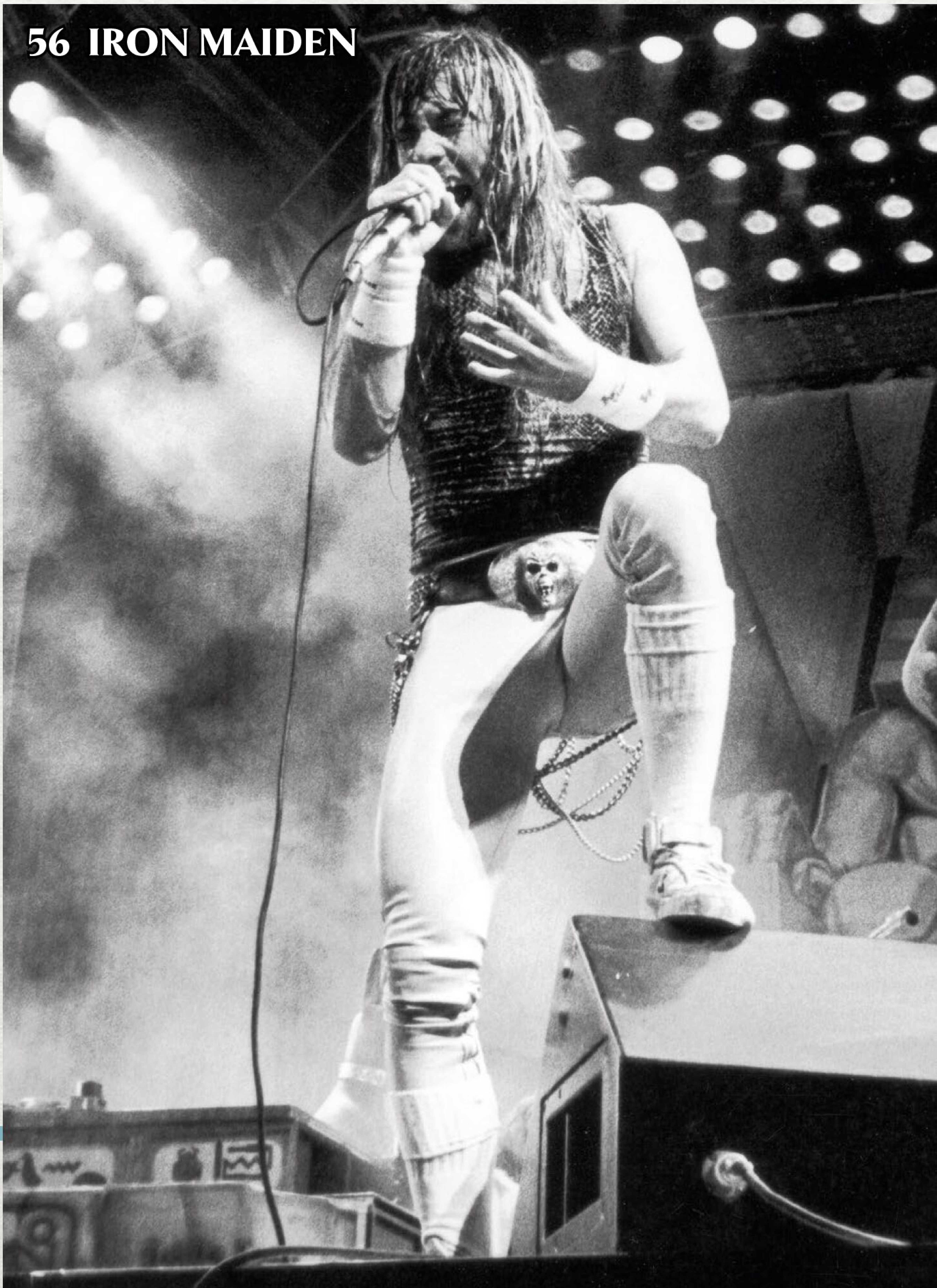
36 VAN HALEN



48 BRUCE SPRINGSTEEN

16 THE POLICE

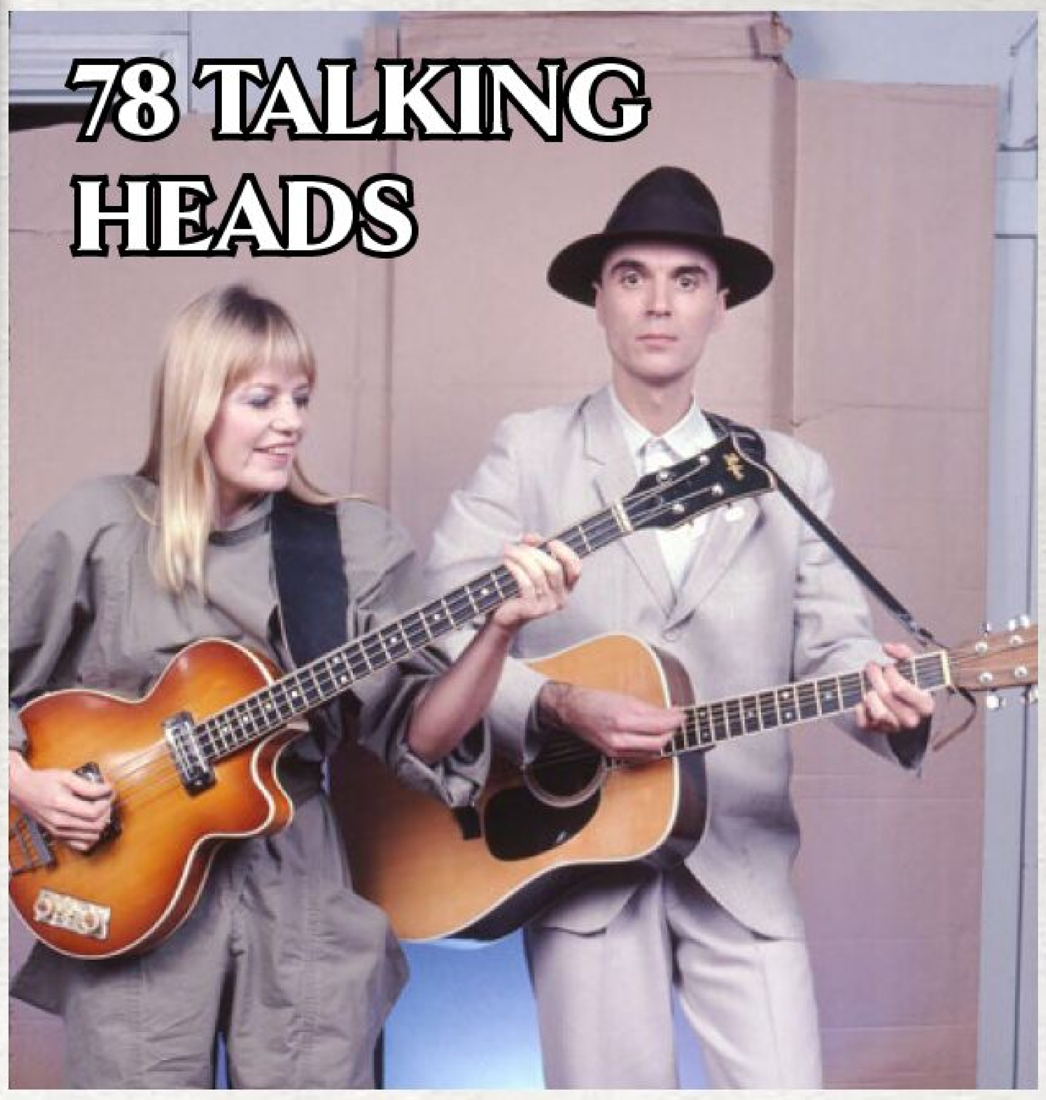
26 GUNS N' ROSES



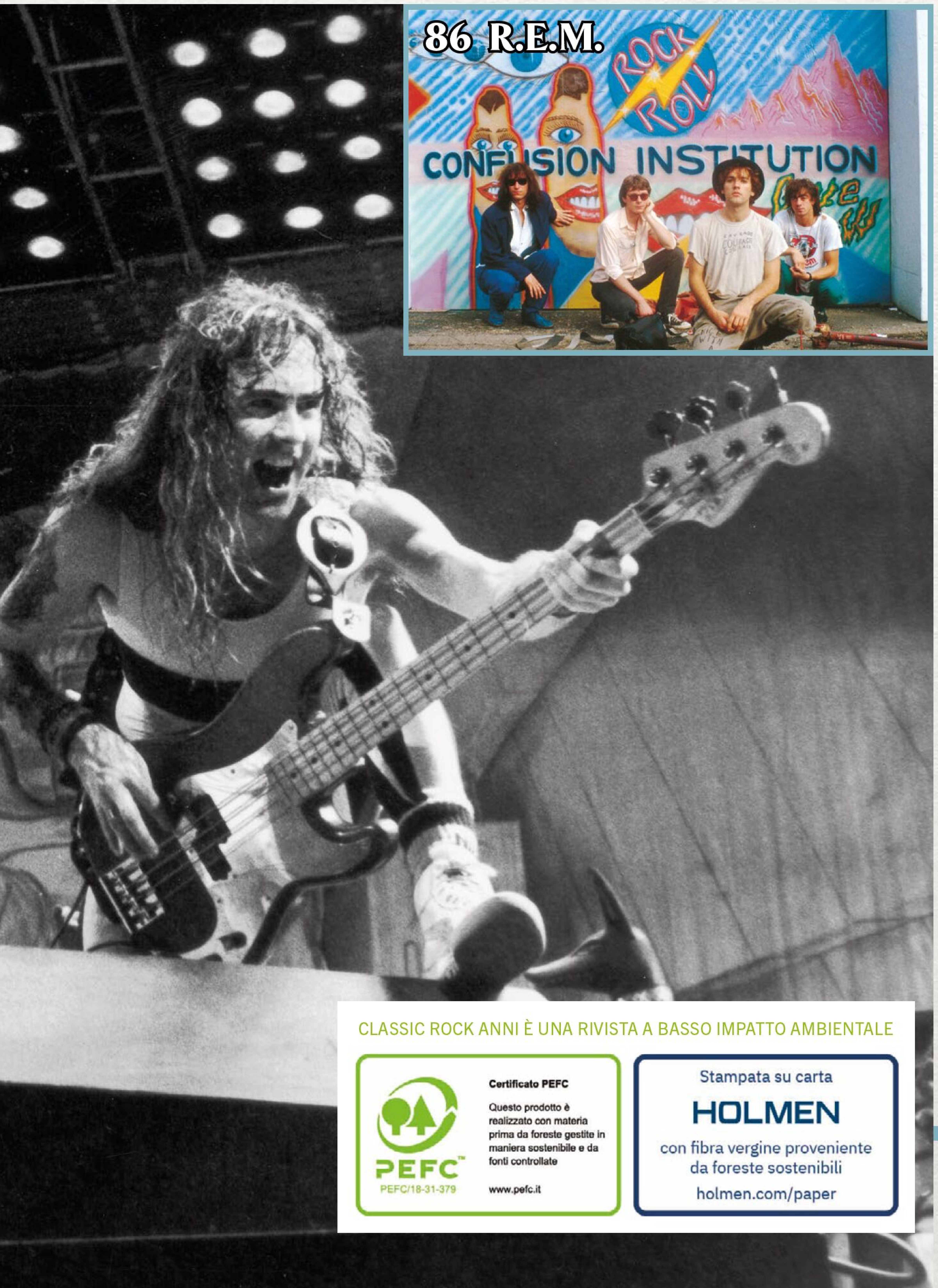
56 IRON MAIDEN

64 MOTÖRHEAD

72 AEROSMITH


78 TALKING HEADS

94 DAVID BOWIE



86 R.E.M.

100 METALLICA

108 DIRE STRAITS

CLASSIC ROCK ANNI È UNA RIVISTA A BASSO IMPATTO AMBIENTALE

Certificato PEFC
Questo prodotto è realizzato con materia prima da foreste gestite in maniera sostenibile e da fonti controllate
PEFC/18-31-379
www.pefc.it

Stampata su carta
HOLMEN
con fibra vergine proveniente da foreste sostenibili
holmen.com/paper

La rinascita: BACK IN BLACK

Con Highway To Hell gli AC/DC raggiunsero una fama planetaria: le cose andavano a gonfie vele quando la morte di Bon Scott colpì la band al cuore. Avrebbe potuto essere la fine di tutto ma Malcolm Young, Angus Young, Cliff Williams e Phil Rudd non si arresero. Reclutarono il cantante Brian Johnson e mostrarono al mondo che il rock'n'roll non può morire

Testo: **Maurizio Maus Principato**

Nel 1977 gli AC/DC riuscirono a risalire la china discendente che sembrava dovesse condurre alla fine della loro carriera. Le forti pressioni da parte della Atlantic furono ignorate e, invece di cambiare stile, registrarono il live Let There Be Rock, pubblicato il 21 marzo 1977 in Australia e il 23 giugno nel resto del mondo. Qualche settimana prima, il 2 gennaio 1977, presso l'Haymarket di Sydney era partito uno sfibrante tour che si sarebbe protratto per tre anni, arrivando a un totale di 450 concerti.

L'ultimo show si tenne il 13 febbraio 1980 allo Scorpio Studios di Londra. In quegli stessi giorni, Bon Scott, l'animalesco frontman degli AC/DC, contribuì alla registrazione del pezzo Ride On della band francese Trust e partecipò a una session in cui i fratelli Angus e Malcolm Young misero a punto i riff di due nuovi brani (Have A Drink On Me e Let Me Put My Love Into You). Angus Young: "Bon arrivò e disse: 'Ragazzi, fatemi sfogare un po''. Si sedette alla batteria e cominciò a suonare. A noi stava bene scambiare gli strumenti in quella fase della lavorazione. A volte Malcolm andava alla batteria e io suonavo chitarra o basso, oppure io facevo il batterista e Mal tutto il resto".

Le prove furono molto soddisfacenti e, il 14 febbraio, arrivò una notizia straordinaria: l'album Highway To Hell era arrivato a un milione di copie vendute negli Stati Uniti. Tutto sembrava procedere al meglio ma, cinque giorni dopo, la situazione precipitò...

INTO THE BLACK

Infatti, il 19 febbraio 1980 il corpo senza vita di Bon Scott fu ritrovato a bordo di una Renault 5 parcheggiata in Overhill Road, nel distretto londinese di East Dulwich. Il report del Kings College Hospital di Denmark Hill (la struttura ospedaliera presso cui il cantante era stato trasportato dall'amico Alistair Kinnear) certificava "Dead on arrival" e, per quanto concerneva la causa del decesso, dichiarava: "Acute alcoholic poisoning" (intossicazione etilica acuta). La constatazione più diffusa fu che la morte 'accidentale' di Scott era stata causata da un'ostruzione delle vie respiratorie. Qualcuno ipotizzò che il freddo polare gli avesse dato il colpo di grazia. Il referto dell'autopsia disse che il corpo di Scott era in ottime condizioni e lo stesso valeva per fegato e reni. Dalle analisi del professor Arthur Mant risultò che il frontman degli AC/DC aveva bevuto solo mezza bottiglia di whisky, una quantità modica rispetto a quanto ingurgitava di solito. Qualcuno disse che il cantante era stato ucciso, altri si limitarono a prendere atto, come Ozzy Osbourne: "Lui aveva un problema con l'alcol e, quando morì, mi sentii motivato a smettere di bere. Fu un evento tragico. Era un grande vocalist, perfetto per gli AC/DC". Ci fu chi constatò che quella morte era inevitabile. Rick Nielsen, chitarrista solista dei Cheap Trick: "Facemmo parecchie date in Australia con loro e il nostro rapporto fu ottimo. Bon Scott amava esagerare e gli dissi che sarebbe andata a finire male se non avesse messo un freno al suo stile di vita. Purtroppo non lo fece. La sua scomparsa segnò uno dei giorni più tristi della storia del rock". La notizia della dipartita di Scott ebbe ampia risonanza in Australia. Ne parlarono tutti i giornali di Sydney, in particolare il Daily Mirror e il Daily Telegraph. I fratelli Young reagirono in modo completamente diverso: Malcolm era furioso "Le autorità misero tutto a tacere e chiusero il caso. Noi non avevamo abbastanza potere per ribellarci alle leggi britanniche", mentre Angus era sotto shock: "Eravamo molto legati. Bon era un pazzo sregolato ma a me piaceva. Mi diceva sempre: 'Qualsiasi cosa io faccia non mi seguire'. Non voleva in alcun modo dare il cattivo esempio. Figuriamoci, io sono astemio. Quando morì mi resi conto che la vita è fragile. Da giovane non pensi nemmeno per un attimo che tutto può finire all'improvviso. Il colpo più duro arrivò un po' di tempo dopo, quando assistemmo all'anteprima del film Let There Be Rock. Nessuno di noi disse una sola parola dopo la proiezione. Andammo via con gli sguardi nel vuoto". Mick Wall, veterano del giornalismo rock e autore del saggio AC/DC - Hell Ain't A Bad Place To Be, ha espresso il suo pensiero sulla questione: "A mio parere, sulla morte di Bon Scott sono state dette cose false. In Inghilterra i resoconti compilati dai coroner sono quasi sempre un mucchio di stronzate. Prendi il report relativo al decesso di Bon: parlare di 'intossicazione etilica acuta' nel suo caso è semplicemente assurdo".

AIN'T NO FUN

Peter "Pete" Frederick Way (nel suo curriculum: UFO, Fastway, Ozzy Osbourne, The Plot, Michael Schenker) fu uno dei primi a venire a sapere della morte del cantante in quel gelido 19 febbraio 1980: "Bon era un tipo molto piacevole. Beveva come una spugna, poi saliva sul palco e faceva un grande show. Questa era l'attitudine degli AC/DC e lui era perfettamente in sintonia con loro. Non lo avresti mai sentito dire: 'Vediamo se riesco a eseguire questa melodia'. Lui cantava e basta". Molte persone concordano sul fatto che Bon Scott fosse una persona speciale, nel bene e nel male. Durante un tour poteva sparire nel nulla al termine di uno show e presentarsi qualche minuto prima del concerto successivo come se niente fosse, dopo aver passato ore e ore con gente conosciuta per caso, a cui aveva offerto da bere come si fa con amici di vecchia data ritrovati dopo un sacco di tempo.

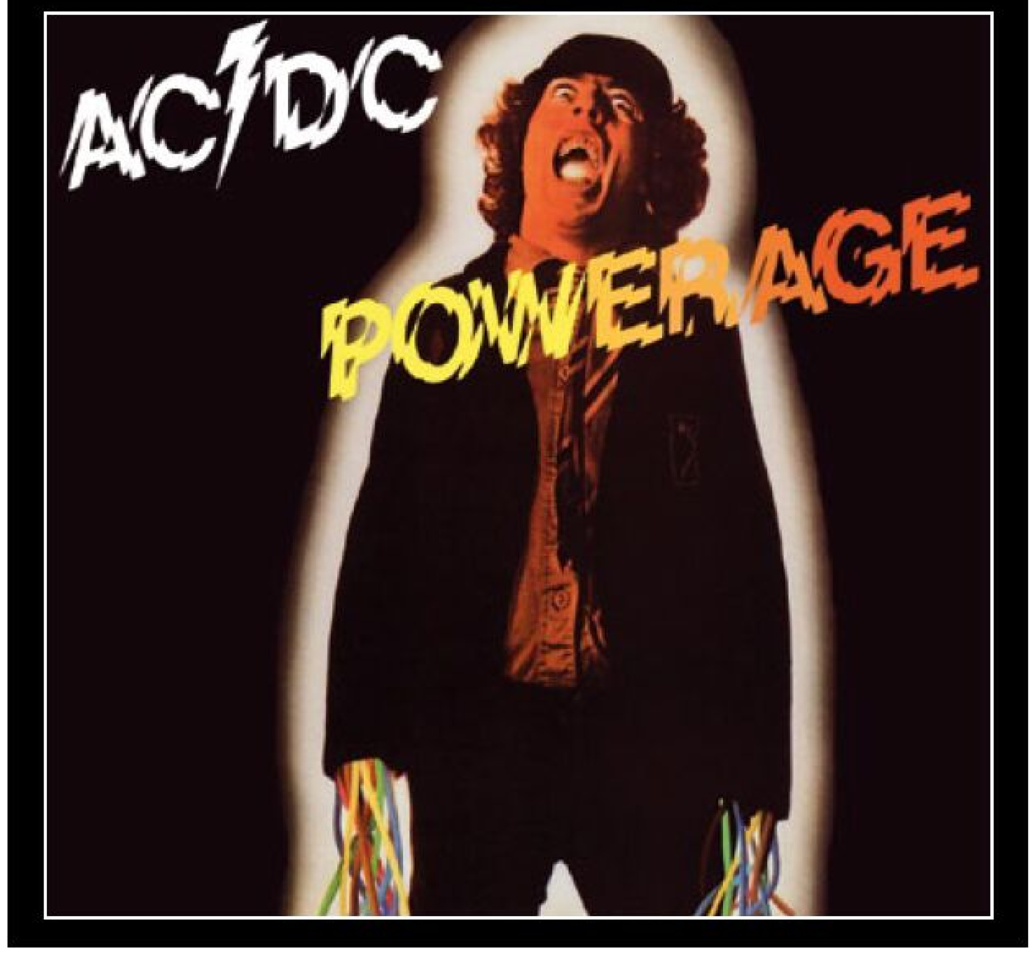
Pete Way: "Non aveva limiti. Ci sono persone che vivono in un mondo diverso o ne creano uno per trovare la propria dimensione. È ciò che fece Bon Scott. Una biografia come la sua potrebbe diventare il soggetto per un credibile film sul rock'n'roll". Secondo Mick Wall, che allo studio della storia degli AC/DC ha dedicato molti anni, l'imprevedibile Scott era viscerale e primitivo solo in apparenza: "Nella quotidianità, Bon Scott era una persona gentile, educata e cordiale. Spesso girava al largo dagli altri membri della band perché erano ragazzacci casinisti e lui, che era più vecchio e più colto, preferiva starsene per gli affari suoi. L'intesa perfetta con il

> **«Ogni volta che vedevo Angus e Bon sul palco restavo a bocca aperta. Erano più potenti di un uragano, mille volte meglio degli UFO!»**
>
> **Pete Way**

AC/DC HISTORY: POWERAGE

L'album in cui la band australiana mise a punto il suo famoso muro di chitarre

Durante la realizzazione di POWERAGE (uscito nella primavera del 1978. Fu il primo album in cui suonò il bassista Cliff Williams, in sostituzione di Mark Evans) gli AC/DC misero a punto una formula che, stando al sound engineer Mark Opitz, consisteva nel dare alle chitarre di Malcolm e Angus Young il massimo risalto. In che modo? I volumi degli amplificatori venivano alzati al massimo affinché un lieve tocco sulle corde originasse un suono devastante, identico a quello live. La parola chiave era 'aggressività'. "La concentrazione dei fratelli Young, e includo anche il fratello maggiore George che all'epoca li produceva, era assoluta mentre gli altri del gruppo parevano generalmente rilassati. Ma al momento di registrare era necessario che tutti fossero carichi di energia da convogliare nelle incisioni" ha ricordato Opitz, "Prima di una take la band faceva sempre una specie di riunione a cui solitamente dava inizio Malcolm. Per scaldare gli animi tutti sparavano a zero su un manager, su un discografico o su un personaggio della TV. Volavano parolacce e insulti. Quando veniva raggiunta la giusta intensità, si cominciava a lavorare. Spesso Bon Scott si dileguava, forse per non risentire della tensione che c'era nell'aria, e andava a scrivere i testi da qualche parte in solitudine. Poi tornava. Malcolm gli diceva: 'Fammi vedere. Uhm... sì, vanno bene' oppure 'Ma che cazzo è 'sta roba? Riscrivili'. E Bon si metteva nuovamente al lavoro".

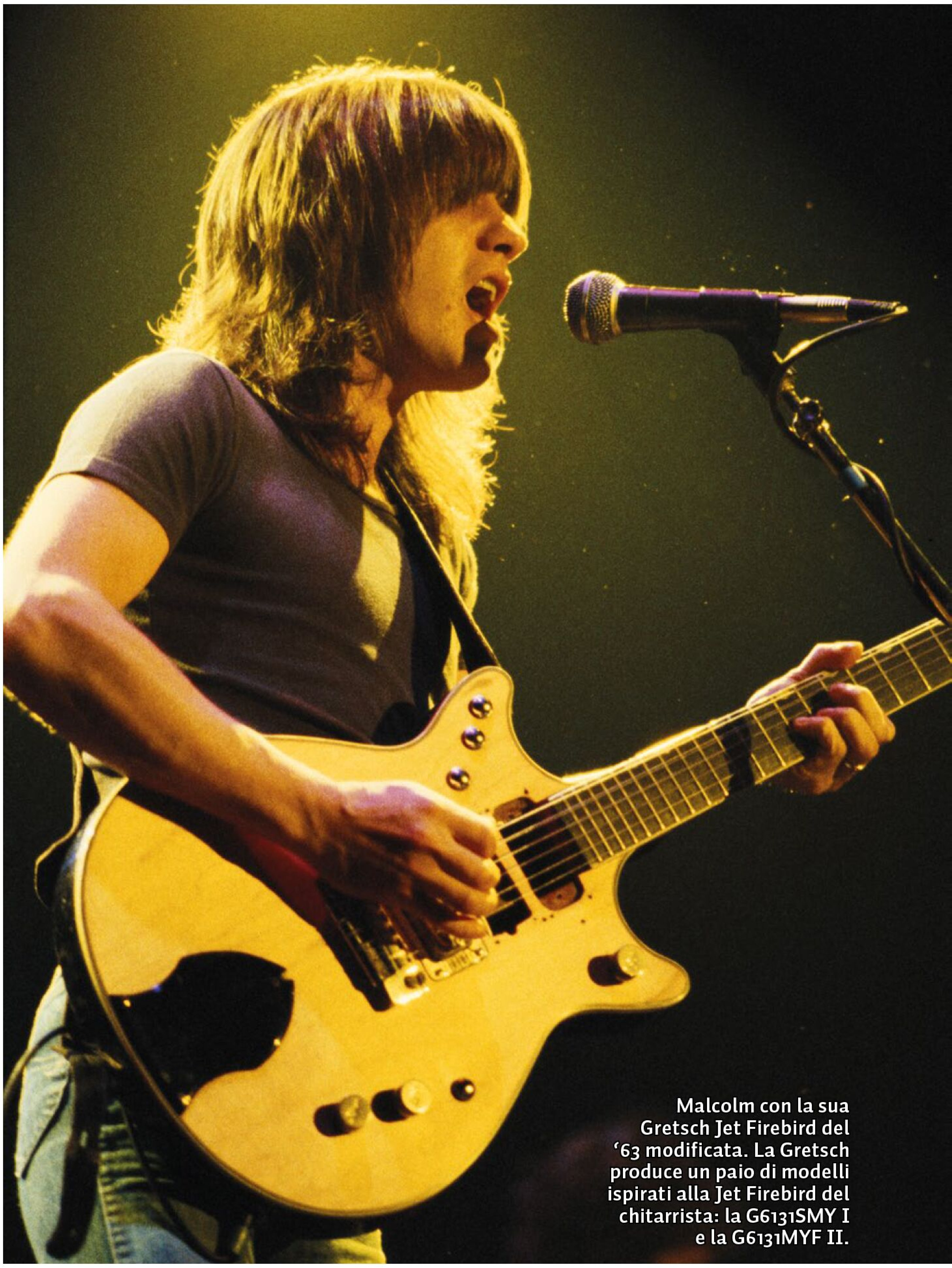


Il 'malefico' studentello Angus lasciò la scuola prima del suo quindicesimo compleanno e trovò lavoro come tipografo in una rivista maschile dal nome evocativo, «Ribald» (significa scurrile, volgare).

AC/DC HISTORY: I MIGLIORI SUPPORTER DEL MONDO

A volte il gruppo spalla è più apprezzato degli headliner

Venerdì 5 maggio del 1978 Powerage uscì in Europa e il 25 maggio negli Stati Uniti. Il 26 aprile, gli AC/DC avevano già dato inizio al tour promozionale nel Regno Unito presso il Civic Hall di Wolverhampton. Gli otto concerti previsti inizialmente divennero trenta. Nella quasi totalità delle date si trattò di clamorosi sold out. Agli apprezzamenti dei fan, che aumentavano giorno dopo giorno, si unirono quelli di colleghi autorevoli (alcuni anni dopo, Keith Richards dichiarerà al magazine «Kerrang!»: "Gli AC/DC fanno sul serio e si sente, hanno lo spirito giusto"). Il Powerage Tour americano prese il via l'8 giugno all'Omni di Atlanta (Georgia) e andò avanti per settanta date, fino al 3 ottobre (al Coliseum di Fort Wayne, Indiana). Joe Perry degli Aerosmith era un estimatore della band: "Aprivano i nostri show e io assistevo quasi sempre ai loro concerti. Sapevano portare il rock'n'roll agli elementi di base. Erano fantastici". Ogni volta gli AC/DC davano il massimo. "Salivano sul palco con un obiettivo ben preciso" ha spiegato Mark Opitz,"Catturare il pubblico e far sparire il gruppo o i gruppi che avrebbero suonato dopo di loro, non importa se si trattava di Van Halen, Foreigner o Aerosmith". Il manager di questi ultimi, Peter Mensch (che in seguito diventò manager della band australiana) disse: "La gente veniva per ascoltare gli Aerosmith e se andava parlando entusiasta degli AC/DC".



Malcolm con la sua Gretsch Jet Firebird del '63 modificata. La Gretsch produce un paio di modelli ispirati alla Jet Firebird del chitarrista: la G6131SMY I e la G6131MYF II.

resto della band gli consentiva di fare ciò che voleva. Poteva capitare che passasse un'intera notte a fare baldoria con loro, ma erano eccezioni".

Nel 1979, UFO e AC/DC suonarono insieme per una trentina di date negli Stati Uniti, dal 10 maggio presso il Memorial Auditorium di Des Moines (Iowa) al 15 luglio presso il Tower Theatre di Philadelphia (Pennsylvania). Per Pete Way fu un'esperienza irripetibile: "Ogni volta che vedevo Angus e Bon sul palco restavo a bocca aperta, erano più potenti di un uragano, mille volte meglio degli UFO! Io e gli altri del mio gruppo eravamo tutti eroinomani. Dopo ogni concerto ci facevamo e poi crollavamo. Non è uno stile di vita consigliabile, ci puoi lasciare la pelle. Ma anche chi consuma anfetamine e alcol, come era solito fare Bon Scott, si espone a grossi rischi. Se ti viene da vomitare e non riesci ad alzarti, soffochi. Credo che Bon sia morto così".

FACCIAMO "SMOKE ON THE WATER"?

Malcolm Young: "Bon ci aveva abituati alle sue bizzarrie. Per me era normale che si presentasse sul palco o in sala prove all'ultimo minuto. Quando mi resi conto che non ci avrebbe raggiunti mai più, sentii il vuoto dentro". Bon Scott era morto ma gli AC/DC scelsero di non fermarsi. Malcolm Young: "C'era solo una cosa da fare: continuare. Mai, nemmeno per un attimo, pensammo che fosse finita. Mai! Decidemmo che saremmo andati avanti, anche se nessuno sapeva come. Restammo con le mani in mano per due settimane, sconvolti e privi di qualsiasi stimolo. Tutto ricominciò da un riff che Angus e io avevamo elaborato insieme. Decisi di ripartire da lì e il resto venne di conseguenza". Il chitarrista prese in mano la situazione: telefonò al fratello Angus e lo convocò per ricominciare a provare, ripassando i nuovi riff e lavorando su altre idee. Solo loro due credevano nel futuro della band. Per i fan e per gli addetti ai lavori (musicisti, discografici, promoter), la dipartita di Scott significava che gli AC/DC non esistevano più. Continuare significava trovare subito un cantante. Nella lista dei nomi furono inseriti i big

La campana che risuona tredici volte all'inizio di Hells Bells è stata prodotta per gli AC/DC dalla John Taylor Bellfounders di Loughborough, Inghilterra. Pesa quasi 800 kg e la sua intonazione è stata modificata in studio per 'accordarla' alla tonalità del brano, il LA.

Steve Marriott (Small Faces, Humble Pie) e Noddy Holder (Slade), seguiti da artisti meno noti ma comunque appetibili, come Gary Holton (Heavy Metal Kids), Terry Slesser (Back Street Crawler), Jimmy Barnes (Cold Chisel), Angry Anderson (Buster Brown) e infine l'ex-pugile scozzese John Swan, che aveva una straordinaria voce adatta al rock e al blues. "In quel periodo mi facevo di anfetamina e di coca e, in più, bevevo dalla mattina alla sera, sette giorni su sette" ha raccontato Swan, "Girava voce che mi avrebbero chiamato ma nessuno venne da me a chiedermi di entrare nel gruppo. Meglio così, avrebbero corso un grosso rischio a prendersi un altro Bon Scott". In Australia non si veniva a capo di nulla così Malcolm e Angus Young volarono a Londra per estendere le ricerche a eventuali candidati inglesi. Iniziarono le audizioni e molti vocalist risultarono essere dei patetici emuli di Ian Gillan e David Coverdale. Quando i due Young chiedevano a ognuno di loro: "Facci vedere cosa sai fare. Che canzone vuoi cantare?" quasi tutti rispondevano: "Smoke On The Water!".

Ian Jeffery, all'epoca tour manager degli AC/DC (in precedenza era stato il fonico della band), ricorda che in quei giorni era sull'orlo della disperazione: "Alle audizioni si presentò una manica di deficienti che non avevano capito nulla. Ci chiedevamo: 'Ma perché è così difficile trovare la persona giusta?'. Arrivammo a pensare che non ce l'avremmo fatta e i giochi si sarebbero chiusi".

> «Entrare negli AC/DC è stata la botta di culo più grande di tutta la mia vita»
> **Brian Johnson**

QUEL GRASSONE DI BRIAN JOHNSON

Anche Robert John "Mutt" Lange e Tony Platt (rispettivamente produttore e sound engineer di Highway To Hell) contribuirono suggerendo dei nomi. Lange parlò ai fratelli Young di Brian Johnson, un bravo cantante che amava il rock'n'roll, il soul e il blues. Figlio di un minatore, Johnson era cresciuto ascoltando Buddy Holly, Paul Butterfield Band, Animals, Yardbirds e B.B. King ma il suo idolo era John Mayall. Fece la sua prima apparizione in pubblico a quindici anni e iniziò un'intensa attività che lo vide militare in numerose band senza futuro. Nel 1971 costituì gli USA che, di lì a poco, cambiarono nome in Geordie. Il gruppo ottenne consensi di pubblico crescenti. Riscosse il plauso anche di Roger Daltrey, il cantante degli Who, e di Bon Scott che apprezzò la presenza scenica e la voce di Brian Johnson, parlando bene di lui a Malcolm e Angus Young. Ma a dispetto di questo, la carriera dei Geordie non decollò mai e, dopo una serie di tentativi andati male, la formazione si sciolse. Nel 1977, Johnson, che nel frattempo aveva

iniziato a lavorare presso la carrozzeria Top Match di Newcastle, diede vita ai Geordie II e iniziò a esibirsi indossando un berretto (glielo aveva regalato il fratello per riparare i capelli dagli schizzi di colla usata in carrozzeria) che da quel momento in poi porterà sempre nei concerti. Neanche i Geordie II sfondarono: si arrangiavano con qualche ingaggio che assicurava loro introiti di trenta o quaranta sterline a testa per ogni concerto. Grazie al citato Mutt Lange, il vocalist Johnson entrò in contatto con i fratelli Young. Il ruvido Malcolm fece resistenza: "Chi? Brian Johnson? Quel coglione? Quel grassone di merda? Non diciamo cazzate". Quando si incontrarono, i 'dubbi' di Malcolm svanirono velocemente. Johnson chiese di suonare Nutbush City Limits di Ike e Tina Turner, poi fecero Whole Lotta Rosie ("Non male" disse con un pizzico di sfacciataggine il cantante, "Però dal vivo la fate un po' più veloce di solito, vero?") e qualche canzone di Chuck Berry. Al termine dell'audizione-performance erano tutti soddisfatti (Angus era galvanizzato, Malcolm era addirittura esterrefatto: "Cazzo, mi rimangio tutto ciò che avevo detto" mormorò al fratello) ma Brian salutò tutti in fretta e furia: doveva tornare a Newcastle per fare un concerto all'Heaton Buffs con i Geordie II.

ROCK'N'ROLL SINGER

Tre giorni dopo, Ian Jeffery convocò Johnson per una seconda prova che andò anche meglio della prima. Tuttavia il cantante, che in passato era rimasto profondamente deluso dall'insuccesso dei Geordie, non si faceva illusioni: "Non sono un tipo ambizioso. L'esperienza mi ha fatto diventare pessimista". In capo a qualche giorno, il magazine «NME – New Musical Express» pubblicò una news che diceva: "Gli AC/DC hanno finalmente trovato il sostituto di Bon Scott: è Allan Fryer dei Fat Lip di Adelaide". Brian Johnson pensò che fosse giusto così ma provò una profonda tristezza. Certo, avrebbe potuto continuare a fare il carrozziere di giorno per suonare nei pub con i Geordie II la sera, ma gli AC/DC erano un'altra cosa, sia sotto il profilo professionale sia umano. Quei tipi gli erano piaciuti: cosa non aveva funzionato? Era in casa a rimuginare quando suonò il telefono: "Ciao Brian, sono Malcolm Young. Hai voglia di fare una terza prova con noi?". Il cantante era perplesso: "Ok, se vi va, ma... perché provare ancora insieme se avete scelto Fryer come frontman?". Malcolm Young: "Fryer? Ehi, non crederai a tutte le stronzate che scrive «NME»?". Johnson era incredulo: "Aspetta un attimo! Mi stai dicendo che il posto è mio?". Una volta ottenuta la conferma il cantante mise giù la cornetta e, per festeggiare, aprì (e scolò) un'intera bottiglia di whisky. L'annuncio ufficiale fu dato l'8 aprile 1980: Brian Johnson era il nuovo cantante degli AC/DC (assunto a tempo indeterminato con un ingaggio di 170 sterline alla settimana). Aveva battuto gli altri contendenti grazie alla propria voce, ai modi spicci da 'figlio della classe lavoratrice', allo spiccato senso dello humour, al fatto che se c'era da bere qualche pinta di birra non si tirava indietro e, soprattutto, grazie alla capacità di essere sempre e comunque in grado di rapportarsi con gli altri musicisti o con il pubblico. Non era una pallida imitazione di Bon Scott o di altri cantanti hard rock: aveva una personalità e la tirava fuori al momento opportuno. Johnson: "Entrare negli AC/DC è stata la botta di culo più grande di tutta la mia vita, questo è certo. Malcolm Young mi spiegò immediatamente quale era la filosofia: suoniamo quello che ci pare, come e quando ci pare, se i critici musicali e gli addetti ai lavori non la pensano come noi possono andare affanculo".

> «Non potrei fare ciò che faccio se non ci fosse Malcolm alle mie spalle e se non avessimo una sezione ritmica così compatta»
> **Angus Young**

Il nuovo frontman della band australiana, tuttavia, si sentiva in colpa nei confronti dei Geordie II, che senza di lui sarebbero rimasti inattivi per un bel po' in attesa di trovare un nuovo cantante. Il management degli AC/DC, comprendendo la delicatezza della situazione, stanziò una discreta somma in denaro per aiutare i Geordie II a superare quella fase critica.

NASSAU AIN'T A BAD PLACE TO BE

Gli AC/DC erano intenzionati a registrare il nuovo album in Inghilterra ma non c'erano sale disponibili, così optarono per i Compass Point Studios di Nassau, alle Bahamas. La scelta non si rivelò azzeccata: quando arrivarono videro che nella zona imperversava una tempesta tropicale e, di conseguenza, l'elettricità andava e veniva. I doganieri eccessivamente zelanti trattennero gli strumenti musicali della band per giorni e giorni. C'era inoltre un ulteriore inconveniente: gli indigeni spesso derubavano gli 'stranieri'. A tutto ciò si aggiunsero i timori di Brian Johnson che capì quali responsabilità gravavano sulle sue spalle: oltre a prendere il posto di Bon Scott avrebbe dovuto scrivere tutti i testi delle nuove canzoni. Angus Young: "Bon aveva buttato giù qualcosa ma non ci sembrava corretto sfruttare il suo lavoro in questo modo e Brian doveva potersi esprimere in totale libertà". Non esistevano ancora delle canzoni finite, giusto alcuni riff e qualche base. Superate le tensioni iniziali, Brian Johnson produsse testi e melodie che si adattarono alla perfezione alle idee musicali dei fratelli Young. Anche un testo macabro e minaccioso come ➜

AC/DC HISTORY: LA CANZONE CHE SALVÒ DUE BAND

The Angels e Cheap Trick alle prese con lo scalmanato pubblico di Nizza

Nel 1980 il magazine francese «Best» pubblicò il consueto sondaggio annuale in cui lettrici e lettori esprimevano le loro preferenze. Gli AC/DC stravinsero. Il pubblico francese fu il primo, in Europa, ad amare pazzamente la musica della band e, grazie a una loro canzone, i Cheap Trick e i The Angels riuscirono a risollevare le sorti di uno show che stava degenerando (nota: The Angels, noti anche come Angel City o The Angels from Angel City, australiani, non vanno confusi con il gruppo glam'n'heavy Angel di Washington DC, il cui cantante Punky Meadows divenne protagonista dello sconcio brano Punky's Whips, scritto da Frank Zappa e cantato da Terry Bozzio. Gli australiani The Angels furono tra i gruppi di riferimento per Guns'n Roses, Pearl Jam, Nirvana). Durante una serata al Theatre de Verdure di Nizza, il 10 novembre 1980, il pubblico sfogò tutta la propria aggressività su Cheap Trick e The Angels, lanciando lattine, bottiglie e altri oggetti. Canzone dopo canzone la gente perdeva sempre più il controllo e sembrava volesse spaccare tutto, a partire dalle ossa dei poveri musicisti. Nel backstage, uno dei Cheap Trick disse a John Brewster degli Angels: "Torniamo là fuori tutti insieme e suoniamo Highway To Hell?". Nonostante i timori lo fecero e la folla, improvvisamente, trasformò la rabbia in gioia, tributando ai due gruppi un meritato, interminabile applauso.

Oltre a essere il cantante degli AC/DC, Brian Johnson è anche un apprezzato pilota di auto da corsa. Nel 2012 si è piazzato dodicesimo nella categoria Daytona Prototype della Rolex 24 di Daytona guidando una Dinan/BMW.

Gli AC/DC nel 1980. Da sinistra a destra: Brian Johnson, Malcolm Young, Angus Young, Phil Rudd e Cliff Williams.

quello di Hells Bells ("I won't take no prisoners, won't spare no lives / Nobody's putting up a fight / I got my bell, I'm gonna take you to hell / I'm gonna get you, Satan get you", Non farò prigionieri, non risparmierò vite / Nessuno potrà lottare / Ho la mia campana, ti porterò all'inferno / Io ti avrò, Satana ti avrà) si adattò perfettamente al presente degli AC/DC. Visto che nella canzone c'erano delle campane era opportuno avere una campana da esibire sul palco.

> «Back In Black è autentico, non prende le mosse da altri, non emula nessuno. È 100% AC/DC»
> **Malcolm Young**

La campana fu procurata da Ian Jeffery, su richiesta di Malcolm e Angus Young che lo chiamarono al telefono (il produttore non era andato a Nassau e si trovava negli uffici inglesi degli AC/DC). "Mi dissero che volevano una campana da una tonnellata" racconta Jeffery, "Così andai in una ditta che costruiva campane da chiesa e la ordinai. I 'campanari' mi chiesero in che tonalità la volessi. 'E io che cazzo ne so?!?' risposi, 'Fate voi e incidete sulla campana due scritte: AC/DC e Hells Bells'. Mi guardarono perplessi: era la prima volta che qualcuno ordinava un oggetto 'sacro' e sopra ci voleva far mettere la parola 'inferno'".

MALCOLM Y

A dispetto delle avversità, i lavori erano cominciati bene e le idee fluivano con grande naturalezza. Come sempre, il suono della band era tenuto sotto controllo da Malcolm. "Il sound degli AC/DC è sempre stato una diretta emanazione del gusto di Malcolm" ha ricordato il sound engineer Tony Platt, "Non amava echi o effetti, non voleva imitare gruppi come i Led Zeppelin. Desiderava un suono asciutto, veloce, diretto. E soprattutto credeva negli 'spazi' ovvero nei vuoti tra un accordo e l'altro. Quell'attimo di silenzio tra due note, diceva, è importante quanto le note stesse". Il minuscolo e coriaceo Malcolm vestiva idealmente i panni del regista che, in seconda fila, tiene sotto controllo ogni cosa. Angus Young: "Malcolm è un grande ma è ampiamente sottovalutato. Per me è sempre stato una fonte di ispirazione. Se il suono degli AC/DC è molto denso, il merito è suo. Con un chitarrista ritmico così sei al sicuro. Io mi sono sempre fidato di lui: se dice che una cosa non va, c'è da credergli. Malcolm, Steve Cropper, Chuck Berry e Keith Richards fanno stare in piedi da soli un'intera band. Eric Clapton ed Eddie Van Halen sono dei solisti formidabili e li ammiro, ma la cosa più importante, per quanto mi riguarda, è la ritmica. Per molto tempo la gente ha pensato che gli AC/DC fossero la band di quel piccoletto con i pantaloni corti che saltava avanti e indietro. Ma non potrei fare ciò che faccio se non ci fosse Malcolm e se non avessimo una sezione ritmica così compatta".

PAINT IT BLACK

Il nuovo disco venne completato in sei settimane.In omaggio alla memoria di Bon Scott, la band decise di intitolarlo Back In Black e di fare una copertina completamente nera con il nome AC/DC stampato a secco, in rilievo. I dirigenti dell'etichetta Atlantic rimasero sconcertati dall'idea (a loro dire) 'suicida' di fare una copertina completamente nera così, dopo un'interminabile serie di discussioni, riuscirono a far disegnare un filetto argento che delineava i caratteri del nome della band. Il mese di giugno fu dedicato alle

TIME MACHINE: ARRIVA CNN

L'anno in cui esordì il canale all-news più famoso del mondo

Nella tarda primavera del 1980, gli AC/DC si preparavano a sganciare sulla Terra una bomba sonica denominata Back In Black.
Il primo giorno di giugno di quello stesso anno debuttava un canale TV destinato alla celebrità. L'idea venne a Ted Turner e Reese Schonfeld: fondare un'emittente televisiva via cavo dedicata unicamente alle notizie. Il nome scelto fu Cable News Network. L'acronimo CNN diventò subito famoso ovunque e, ancora oggi, è sinonimo di notizie diffuse in tempo reale.
CNN è una rete televisiva che opera dalle 7 del mattino a mezzanotte (il canale internazionale di CNN è attivo 24 ore al giorno), offre programmi di informazione, economia, sport, spettacolo e, attualmente, ha circa quaranta milioni di abbonati.
La sede di CNN si trova ad Atlanta (Georgia) e dà lavoro a circa seicento persone, di cui duecento sono giornalisti. Anni fa, un celebre claim recitava "CNN: be the first to know" e qualche detrattore sibilò: essere i primi a sapere non significa essere i primi a sapere la verità.

prove per il tour presso il Victoria Theatre di Londra e, tra il 29 luglio e il 6 luglio, gli AC/DC fecero una prima tranche di sette concerti europei Dopo una breve pausa, il gruppo ripartì dal Northland Coliseum Concert Bowl di Edmonton (Canada) e continuò per altre 116 date, chiudendo l'anno con lo show del 20 dicembre 1980 in Francia, presso il Foire Internationale di Lille. La ripresa fu l'8 gennaio 1981, al Parc Des Expositions di Metz e l'ultimo show invernale si tenne il 28 febbraio, in patria, al Myer Music Bowl di Melbourne.

GLAD TO BE BACK

Back In Black arrivò nei negozi di dischi americani il 25 luglio 1980 e in quelli europei il 31. Il 9 agosto era primo nella classifica inglese ("Conquistare l'America è fantastico, ma essere primi in Inghilterra ha un gusto davvero speciale" ha detto Angus Young) e il successo del disco trascinò con sé anche Let There Be Rock, If You Want Blood e Highway To Hell, riportandoli nella Top Ten. Le vendite di Back In Black aumentarono a mano a mano che il tour procedeva e, nell'arco di pochi mesi, arrivarono a tre milioni di copie (alla fine ottenne sette dischi di platino negli USA, quattro in Australia e Canada, uno in Francia e Germania, un disco d'oro in Belgio, Olanda, Spagna, Svizzera, Inghilterra e, infine, un disco d'argento in Portogallo; a oggi, pare che abbia venduto più di cinquanta milioni di copie). Nel 1980, per la prima volta nella vita, Brian Johnson ricevette un assegno con le royalty pari a 30 mila dollari. Ne fu profondamente felice perché quella cifra gli permetteva di estinguere in un colpo solo il mutuo per la casa. Ma soprattutto gli diede la soddisfazione di andare dall'addetto della banca (che lo tormentava con velenose telefonate di sollecito), entrare nel suo ufficio senza bussare, sbattere il denaro sul tavolo e dire: "Qui ci sono i tuoi soldi, pezzo di merda. Non telefonarmi mai più".
Back In Black resta l'album più importante degli AC/D: sfugge a qualsiasi catalogazione. È rock'n'roll? È hard-rock? È aussie-rock? "Forse tutte e tre le cose" dice Malcolm Young, "Ma sicuramente non è heavy metal. Ciò che posso dire è che Back In Black è autentico, non prende le mosse da altri, non emula nessuno. È 100% AC/DC". Mick Wall: "Con Back In Black gli AC/DC vinsero la scommessa più grande. Quel disco avrebbe potuto rappresentare la fine di una carriera. Il frontman Bon Scott era morto e superare la tragedia non fu uno scherzo. Ma imbracciarono gli strumenti, inserirono i jack negli amplificatori e ricominciarono a suonare. Questo è lo spirito del rock'n'roll! Malcolm, Angus, Cliff, Phil e Brian dimostrarono di essere all'altezza della situazione. Decisero di rinascere e lo fecero".

Ronald Belford "Bon" Scott, l'indimenticato cantante degli AC/DC, nacque in Scozia, a Forfar, il 9 luglio 1946. Nel 1956 si trasferì con la famiglia a Fremantle, in Australia, dove cinque anni dopo finì in riformatorio per alcune 'marachelle' tra cui "conoscenza carnale illecita" e furto di dodici galloni di benzina.

Nel 2003 i Police furono inseriti nella Rock and Roll Hall of Fame. A oggi hanno venduto più di cinquanta milioni di album in tutto il mondo

Pubblicato su Classic Rock n 11
Ottobre 2013

EVERY BREATH WE TAKE

L'epica dei Police

Quando apparvero, i Police lasciarono perplessi gli addetti ai lavori. Secondo alcuni, la loro miscela di punk, rock e reggae era un'accozzaglia di stili. Canzone dopo canzone, tuttavia, il trio guidato da Sting si impose in tutto il mondo. La miseria dei primi mesi di attività si trasformò in un successo travolgente, che si concluse bruscamente con l'inaspettato scioglimento della band, nel 1984.

Testo: **Maurizio Maus Principato**

classicrock@stonemusic.it

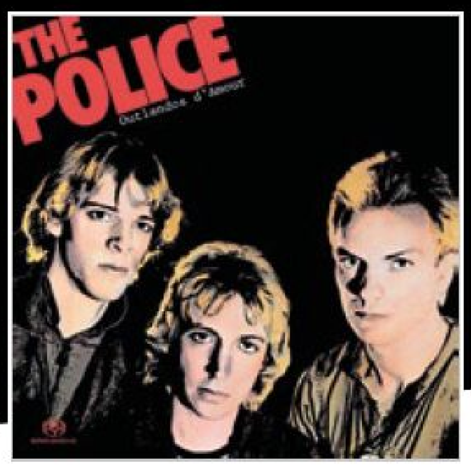
Il bassista/cantante Gordon Matthew Thomas Sumner, in arte Sting, il chitarrista Andrew James "Andy" Summers e il batterista Stewart Armstrong Copeland erano un trio punk rock, nato nel gennaio del 1977. Nella prima formazione, alla chitarra c'era l'inesperto Henri Padovani. Agli inizi dell'estate, Padovani era stato temporaneamente sostituito da Andy Summers (che, in precedenza, aveva lavorato con Animals, Soft Machine, Kevin Ayers e per tre anni si era concentrato sullo studio della chitarra classica). Summers aveva già suonato con Sting negli Strontium 90. Con il rientro di Padovani l'ensemble sarebbe potuto diventare un quartetto, ma il chitarrista francese fu presto licenziato: la sua inadeguatezza tecnica avrebbe limitato le potenzialità di un gruppo che voleva crescere e, possibilmente, conquistare il mondo. La prima esibizione in trio si tenne al Rebecca's Club di Birmingham. Era il 18 agosto 1977.

UN NOME FAMILIARE

The Police: questo nome era stato scelto da Copeland, figlio di un agente sotto copertura della CIA di stanza a Beirut all'epoca della Guerra Fredda. Nelle intenzioni del batterista, i Police avrebbero dovuto avvicinarsi allo stile asciutto e aggressivo di Clash o Damned. Il bassista e cantante, invece, la pensava in modo diametralmente opposto: «Inizialmente, le idee di Stewart non mi convincevano» spiegò Sting al giornalista John Pidgeon, nel 1979 «Io venivo dal jazz e non volevo abbandonare quello stile. Allo stesso tempo, però, ero galvanizzato dalla nuova energia che sentivi in tutta Londra nel 1977. Quando mi trasferii in città pensai: be', adesso sono qui, forse è arrivato il momento di usare la voce e il basso in modo diverso, forse è giusto che cominci a urlare anche io».

PUNK BROTHERS

Andy Summers è sempre stato realista in merito alle relazioni interpersonali: «Sting era profondamente irritato dall'infatuazione di Stewart Copeland per il punk e la new wave, il loro disaccordo fu un elemento di fragilità e, allo stesso tempo, una ricchezza. Anche io litigavo frequentemente con il nostro batterista per questioni stilistiche mentre con Sting avevo una buona intesa, nonostante lui nelle interviste dicesse cose del tipo: "Andy ha bisogno di un limite. Se gli dai troppa corda, ci si impicca"».



1978 - Outlandos d'Amour
La sola "Roxanne" basterebbe a far entrare quest'album nella Storia. Se poi aggiungete pezzi come "So Lonely" o "Can´t Stand Losing You"...

Lo Sting P Bass della Fender ha il corpo in frassino, manico e tastiera in acero. L'unico pickup è un Vintage-Style '50s Single-Coil Precision Bass

LA PLAYLIST ESSENZIALE

1979 - Reggatta de Blanc

È l'album della consacrazione e contiene canzoni memorabili come "Message in a Bottle", "Walking On The Moon", "Deathwish" e la title track. Rock? Reggae? Punk? Police!

- **Roxanne**
- **Shadows In The Rain**
- **Omega Man**
- **Murder By Numbers**

I Police svilupparono un rapporto di fratellanza e, proprio come fratelli, passavano il tempo a litigare e a riappacificarsi. A volte qualcuno si faceva male: «All'epoca del nostro primo disco, Sting e io ci azzuffammo scherzosamente» racconta Copeland, «Lui aveva preso il giornale che stavo leggendo e io gli saltai addosso per farmelo ridare. Sentii un rumore secco: nell'urto gli avevo spaccato una costola. Solitamente i nostri screzi erano verbali e riguardavano la direzione artistica da prendere. Urlavamo come matti ma, dopo qualche minuto, tornavamo a ragionare come se non fosse successo nulla. Andy invece metteva il muso e non ti parlava per giorni». Inizialmente fu proprio Copeland a capire che, se volevano farsi strada in mezzo al brulicare di nuove band, i Police dovevano tirare fuori grinta ed energia. «Stewart aveva pienamente ragione» conferma Summers, «In quegli anni, per poter suonare nei locali inglesi, dovevi fare punk. A Londra il pubblico giovane voleva quello... era incazzato per la recessione e sfiduciato per il degrado, quindi pretendeva musica rabbiosa. Non potevi rabbonirli con qualche inno hippy. Il concerto mancato di Parigi, nell'ottobre 1977, fu determinante perché ci spinse a gettare i semi del nostro inconfondibile stile». I Police erano arrivati nella capitale francese dopo due date in Olanda, al Mafcentrum di Maasbree e al Melkweg di Amsterdam (rispettivamente il 16 e il 17 ottobre 1977), come supporter dei Damned. Una volta a Parigi, Summers e Copeland avevano racimolato una quantità sufficiente di spiccioli per poter assistere alla proiezione pomeridiana di "Guerre Stellari" sottotitolato in francese. La frase "Che la forza sia con te" offrì loro un piccolo incoraggiamento. Sting, invece, aveva preferito passeggiare per le strade di Pigalle, osservando le prostituite che lavoravano a tutte le ore del giorno e della notte. In tarda serata il trio raggiunse il sesto arrondissement e si insediò in una stanza del Rousseau Le Gau Hotel. A dispetto del nome altisonante, si trattava di una squallida pensione dotata di camere anguste, sporche e puzzolenti. I tre musicisti avevano dovuto dormire tutti insieme nell'unico letto matrimoniale. «Per buttarla sul ridere mormorammo a bassa voce qualche scadente battuta su quanto ci sentissimo romantici e gay» dirà, nel 2009, Andy Summers.

ROXANNE SULLA SENNA

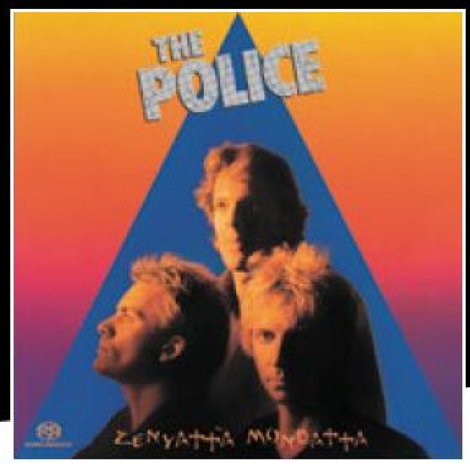
Sull'agenda della band c'era scritto: "20 ottobre 1977 – concerto al Nashville di Parigi, supporter dei Damned". Il Nashville era un seminterrato nei pressi di Les Halles. Il pubblico parigino non sembrava sufficientemente attratto dai Damned, tantomeno dagli sconosciuti Police, e furono venduti pochissimi biglietti. Per questo motivo, gli organizzatori cancellarono la data. I Damned sparirono nel nulla. I Police, invece, si presentarono all'ora stabilita ma vennero invitati a levarsi di torno dal buttafuori del locale. Così si diressero al Pont Neuf e, silenziosi al cospetto della Senna, reagirono alle avversità pensando alla musica. Sting immaginò di raccontare la vita tormentata e la possibile 'redenzione' di una prostituta. Summers imbastì mentalmente delle insolite sequenze di accordi, piene di note aggiunte qua e là per conferire al contempo una linea melodica e delle dissonanze dal vago sapore etnico. Copeland pensò a come poter suonare rock inserendoci ritmi reggae e contro-tempi. In qualche modo, i tre musicisti trasformarono la minaccia in opportunità: un concerto mancato e una serie di sfighe aggiuntive, tra cui la macchina che smise definitivamente di funzionare mentre scoppiava un violento acquazzone, stimolarono i Police a creare il primo di una serie di brani memorabili.
Al loro ritorno in patria, Sting, alloggiato a casa di Andy Summers, abbozzò "Roxanne". Summers: «La disastrosa esperienza parigina si era trasformata in una canzone».

NO MORE BOSSA NOVA

Alla fine di ottobre, i Police si incontrarono nella loro sala prove, ovvero il seminterrato in costruzione di un parrucchiere gay, ubicato in Finchley Road, Londra Nord. Decisero di provare "Roxanne", il pezzo scritto da Sting. Quando lui attaccò a suonare la canzone, gli altri due sbiancarono: era una bossa nova! Proporre roba del genere in un qualsiasi

«Alla fine degli anni Settanta, per poter suonare nei locali inglesi dovevi fare punk. A Londra il pubblico giovane voleva quello»
Andy Summers

Andy Summers e la sua fedele Fender Telecaster del 1961. Andy la comprò usata agli inizi degli Anni '70 ed era già modificata con humbucker Gibson Paf al manico al posto del classico single coil



1980 - Zenyatta Mondatta
Terzo lavoro della band e album della consacrazione commerciale. Da qui in avanti, i Police diventeranno superstar.

ECHOPLEX

Il misterioso suono multiplo della chitarra di Andy Summers

L'Echoplex era un eco a nastro progettato dall'ingegnere elettronico Mike Battle. Il primo esemplare fu messo in vendita nel 1959. Il funzionamento era molto semplice: la traccia sonora veniva incisa su un nastro magnetico (una bobina da quattro pollici) e suonata con un ritardo variabile che dipendeva dalla velocità con cui girava il nastro stesso. Si veniva così a creare uno sdoppiamento del suono. Il posizionamento delle testine intorno alle quali girava il nastro consentiva una ulteriore possibilità di regolare il ritardo nell'emissione del suono. L'Echoplex non fu il primo "effetto eco": agli albori degli anni Cinquanta, la Market Electronic di Cleveland aveva costruito un modesto eco meccanico, usato tra gli altri da Chet Atkins e Carl Perkins.
Andy Summers impiegò l'Echoplex per creare un effetto di sdoppiamento che dava la sensazione che i chitarristi in azione fossero due e non uno solo. Summers: «Potevo eseguire una parte ritmica in ottavi e ottenere un pattern in sedicesimi. Aggiungendo un accento, uno staccato e alcune note dissonanti si veniva a creare un impasto sonoro fortemente distintivo, che riempiva ogni brano in modo straordinario e caratterizzava le nostre canzoni in modo inequivocabile. Era il sound dei Police e di nessun altro, un misto di space rock, reggae, ambient e white soul».

locale underground inglese era come istigare un linciaggio. Stewart Copeland propose di usare un ritmo reggae con l'uso del charleston in levare (il charleston, o "hi-hat", è la coppia di piatti su cui il batterista tiene il tempo) e spiegò al bassista come modificare la parte di basso, rendendola più incisiva e sincopata, alternando note suonate e momenti di silenzio (ovvero le cosiddette 'note non suonate'). Andy Summers aggiunse una linea ritmica in quattro quarti, secca e definita. Era come se i musicisti suonassero tre canzoni diverse eppure, magicamente, l'assemblaggio funzionava. Su questa base, la cristallina voce di Sting sovrappose la melodia cantata, completando la creazione. I Police erano letteralmente euforici: in precedenza avevano lavorato esclusivamente su composizioni di Copeland, troppo strampalate per risultare davvero convincenti. Le idee di Sting, invece, avevano un potenziale enorme. Il batterista passò al bassista alcuni dischi di Bob Marley, dicendogli: «Ascoltali con attenzione, sono certo che saprai trarne buoni insegnamenti». Nei giorni successivi Sting scrisse "Can't Stand Losing You" e "So Lonely".
Qualche tempo dopo la band si trasferì in una sala prove più dignitosa, i Surrey Studios di Londra Sud, di proprietà del medico e aspirante discografico Nigel Gray. A partire dal gennaio del 1978 e per i sei mesi successivi, i Police lavorarono assiduamente per mettere a punto nuovi brani: la band era fermamente intenzionata a realizzare un album in tempi ragionevoli. Il sound d'insieme si rafforzava giorno dopo giorno ma non mancavano gli attriti: «Discutevamo in continuazione, eravamo in cerca di soluzioni che ci consentissero di registrare i brani nel migliore dei modi» spiegherà Andy Summers, «Dalla tensione prese vita il sound dei Police. Con un po' di fatica riuscivamo sempre a trovare un compromesso. La cosa più difficile era convincere uno sfegatato appassionato di punk come Miles Copeland».

MILES AHEAD

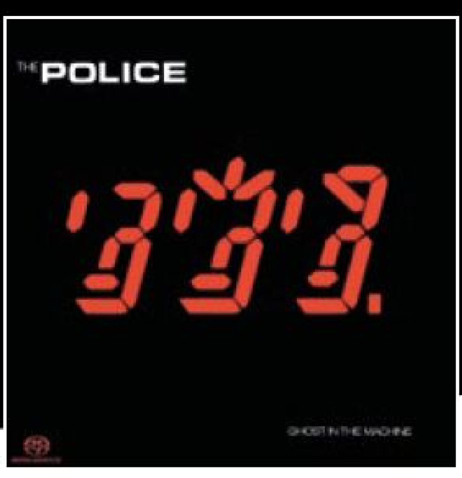
Il produttore e manager Miles Copeland, fratello maggiore di Stewart, seguiva le attività dei Police ma era convinto che fossero delle schiappe senza futuro. Una sera andò a trovarli e loro, sapendo che Miles amava il punk, gli fecero ascoltare le registrazioni dei pezzi più tirati e incazzosi realizzati di recente. Lui, con lo sguardo nel vuoto, disse: «Robaccia». Poi, non senza imbarazzo e timore, gli proposero "Roxanne". «È una ballad» disse Sting prima di schiacciare il tasto play, quasi a giustificarsi. Quando la canzone finì ci furono alcuni istanti di orrendo silenzio. I musicisti fissavano un punto imprecisato del pavimento, in attesa degli insulti di Miles che, all'improvviso, scattò in piedi urlando: «È fantastica, ragazzi! Datemi subito il nastro e lasciate fare a me: questa canzone vi farà avere un contratto con l'etichetta A&M!». Detto, fatto: i responsabili dell'A&M si innamorarono di "Roxanne" e l'accordo venne raggiunto. L'etichetta pretese di re-mixare il brano: non era possibile opporsi. Dopo tre settimane di tentativi, i tipi della casa discografica gettarono la spugna: «Non re-mixeremo un bel niente» dissero arrendevolmente, «La vostra "Roxanne" è perfetta così com'è. Andiamo avanti con la promozione». La lenta ascesa verso il successo era finalmente cominciata.

ROCK'N'ROLL BAND

«I Police non sono punk, non sono disco, non sono heavy metal e non sono neppure power pop. Sono il miglior gruppo rock'n'roll che io abbia visto e sentito da parecchi anni a questa parte. E non sto scherzando» scriveva John Pidgeon (Melody Maker, 2 dicembre 1978), aggiungendo: «Il loro singolo, "Roxanne", ha venduto 11 mila copie, praticamente un fallimento ma il trio ha usato il pezzo come biglietto da visita per volare oltreoceano e trovare un bel po' di ingaggi negli Stati Uniti: in quattro settimane hanno suonato ovunque, un numero di date superiore a quante ne abbiano mai fatte in Gran Bretagna».
Una volta atterrati a New York, i Police si diressero alla loro prima venue nel locale underground più importante della città, il CBGB's, nato nel 1974 per ospitare gruppi country, bluegrass e blues (le iniziali di questi generi costituivano l'acronimo che dava il nome al posto) ma divenuto in seguito il tempio della new wave e del punk grazie alle performance di Blondie, Television, Patti Smith, Richard Hell and The Voivoids e Talking Heads. I Police erano dei perfetti sconosciuti ma, nonostante la stanchezza e il jet lag, diedero vita a un concerto di rara potenza. Il pubblico restò a bocca aperta, stupito dal drumming furioso di Copeland, dalla voce limpida e tagliente di Sting e dai suoni insoliti della Fender Telecaster di Summers, che usava un vecchio effetto analogico, l'Echoplex (vedi box). Al termine del bruciante concerto, il pubblico invase i camerini, che in realtà erano un paio di sgabuzzini senza porta, dicendo: «Non abbiamo mai sentito niente del genere. Ma come fate a suonare così?». Le successive

«Quando giunsi a Londra pensai: forse è arrivato il momento di usare voce e basso in modo diverso. È ora che cominci a urlare anche io»
Sting

Sting affianca all'attività di musicista quella di attore. Cominciò nel 1979 con la partecipazione al film "Quadrophenia", basato sull'omonima opera rock degli Who



1981 - Ghost in the Machine
Il disco più cupo della band che qui inizia anche a inserire nelle proprie composizioni sintetizzatori e fiati.

THE LAST SHIP
Il nuovo album di Sting

Un salto indietro nel tempo per ricordare la fine dell'industria di costruzioni navali che, fino agli anni Ottanta del Novecento, fu la base lavorativa della comunità di Newcastle: è questo il tema centrale del nuovo lavoro di Sting. Oltre al disco, "The Last Ship" è anche un musical (debutterà a Broadway l'anno prossimo), scritto dall'ex-frontman dei Police con la collaborazione di Joe Mantello (regista; "Wicked", "Other Desert Cities"), John Logan (autore; "Red", "Skyfall") e Brian Yorkey (autore; "Next to Normal"). Sia nella piéce sia nelle canzoni si parla del ritorno a casa, della scoperta di sé stessi, dei ricordi nostalgici legati agli anni dell'infanzia. Sarà un successo? Questo è poco ma sicuro. L'album sarà disponibile in digitale, in vinile, in CD e anche nelle versioni "deluxe" e "super deluxe" (quest'ultima acquistabile solo su Amazon.it).

date ottennero buoni riscontri anche se, in alcuni casi, la quantità di individui presenti sotto il palco era prossima allo zero. Andy Summers: «A Poughkeepsie suonammo davanti a sei persone. Al termine del concerto, li presentammo l'uno all'altro».

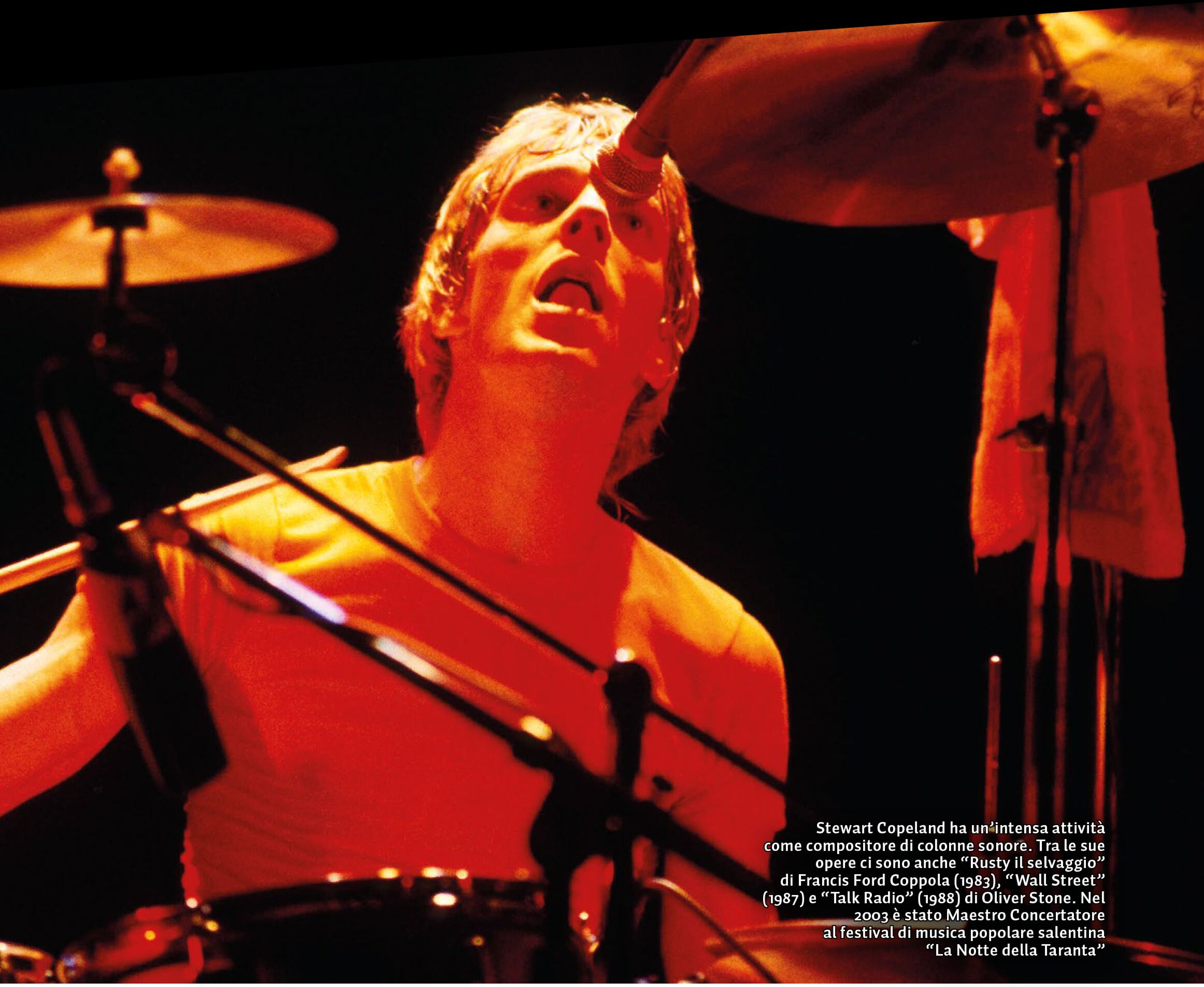
QUALCOSA È CAMBIATO

I Sex Pistols avevano fatto conoscere al mondo l'estetica e l'etica, ammesso che ne sia mai esistita una, del punk ma negli Stati Uniti non si erano imposti. Intervistato nella primavera del 1979 da Phil Sutcliffe del magazine Sounds, Stewart Copeland spiegò: «La musica di Johnny Rotten e compari è troppo abrasiva per il pubblico americano. I testi delle loro canzoni parlano di temi che ai giovani americani non interessano... il degrado sociale inglese è irrilevante per un adolescente di New York o di Los Angeles». La critica statunitense espresse pareri molto favorevoli in merito al primo album dei Police, intitolato "Outlandous d'Amour". «È un disco semplicemente fantastico» scrisse Jim Green del Trouser Press nel febbraio 1979, «L'energia di questa band non ha limiti. Melodie orecchiabili, sonorità punk rock, ritmi reggae: è musica davvero nuova. Stranamente, in patria, i Police non sono molto apprezzati, ma è solo questione di tempo». Green aveva ragione: al ritorno in Inghilterra la band cominciò a ricevere crescenti attenzioni da parte della stampa musicale. Improvvisamente tutti volevano intervistare i Police. Una giovanissima collaboratrice del magazine Jackie riuscì a intrufolarsi nel backstage di un concerto a Edimburgo e rivolse a Sting la sconclusionata domanda: «Come fai ad avere una forma fisica così smagliante?» a cui lui rispose: «Sono un ipocondriaco, mi prendo cura del mio corpo». Stewart Copeland era poco distante e, per confondere ulteriormente la sprovveduta giornalista, disse: «Andy Summers e io ci spostiamo abitualmente in limousine mentre Sting viaggia in ambulanza. Non gli piacciono gli alberghi, preferisce gli ospedali e, quando può, dorme in una bara». Nel frattempo tutto intorno decine di ragazzine urlavano: «Sting! Regalaci i tuoi occhiali scuri!» e lui: «No, costano troppo». Quando pronunciavano la fatidica domanda: «Sei sposato?», e lui rispondeva affermativamente, si sollevava un coro affranto: «Oh Nooo!».

I'LL SEND AN SOS TO THE WORLD

L'A&M decise di cavalcare l'onda e spinse per far uscire prima possibile un secondo album. I tre non aspettavano altro. Andy Summers si procurò una serie di nuovi effetti a pedale: flanger, phaser, compressore, fuzz box, tutti collegati al fido Echoplex. Sting scrisse brani destinati a restare nella Storia del Rock, a partire da "Message In A Bottle". Il testo della canzone aveva una forte valenza metaforica e parlava di un naufrago che affidava al mare una disperata richiesta di aiuto ma, un anno dopo, trovava a galleggiare sulle acque una distesa di messaggi imbottigliati: scopriva così che milioni di altre persone erano sole come lui. Musicalmente la canzone, sulla falsariga di "Roxanne", abbinava l'agilità ritmica del reggae, l'aggressività del punk, la ruspante ruvidità del rock e l'immediatezza del pop. Quando i dirigenti dell'A&M la sentirono, capirono che i Police avevano fatto centro. Tra i nuovi brani c'erano anche "Walking On The Moon", caratterizzata da un luccicante accordo di REm11 della chitarra, l'elegante "Bring On The Night" e la blueseggiante "Deathwish" alla cui stesura contribuirono Copeland e Summers. Lo strumentale "Reggatta de Blanc" riprendeva le improvvisazioni che costituivano la parte centrale di "Can't Stand Losing You" durante i concerti. Oltre a scrivere a quattro mani con Sting "It's Alright For You", Stewart Copeland compose tre pezzi: l'adrenalinica "Contact", la melodrammatica "On Any Other Day" e la stralunata, geniale "Does Everyone Stare", una sorta di comedy-rock agro-dolce. «È pura 'Copelandia'» disse con acida ironia Sting. Tony Stewart di NME – New Musical

«Sting non credeva nel gioco di squadra, pensava che i meriti fossero tutti suoi e non perdeva occasione per ribadirlo nelle interviste»
Andy Summers



Stewart Copeland ha un'intensa attività come compositore di colonne sonore. Tra le sue opere ci sono anche "Rusty il selvaggio" di Francis Ford Coppola (1983), "Wall Street" (1987) e "Talk Radio" (1988) di Oliver Stone. Nel 2003 è stato Maestro Concertatore al festival di musica popolare salentina "La Notte della Taranta"

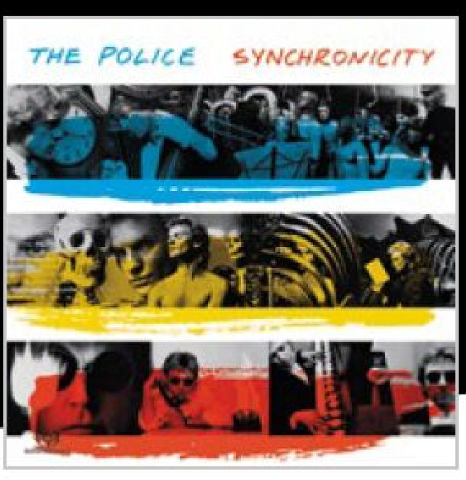
Express nel settembre 1979 commentò: «Copeland scrive testi assurdi mentre musicalmente sembra voler mantenere un legame con la tradizione del rock e questo va a scontrarsi con il potenziale innovativo del gruppo». L'album "Reggatta de Blanc" fu realizzato in meno di due settimane e, alla sua uscita, fece detonare la 'bomba Police' in tutto il mondo. La band era lanciata verso l'iperspazio. «Fu il momento del trionfo, misto ad arcigna soddisfazione» dirà Andy Summers. Il chitarrista approfitterà dei primi guadagni comprando alcune chitarre: una Fender Stratocaster del 1962, una Gibson ES 175 gialla del 1958, una Martin D28 e una Gretsch Chet Atkins color mandarino.

TERZO TEMPO

Il travolgente successo del singolo "Message in a Bottle" (pubblicato alla fine dell'estate del 1979) e dell'album "Reggatta de Blanc" (uscito a ottobre del 1979. Entrò nelle classifiche britanniche direttamente al numero 1) fu accompagnato da un massacrante tour che portò i Police a suonare in tutto il mondo: 77 date in Europa e Stati Uniti nel 1979 (inizio: 17 agosto a Bilzen (Belgio), termine: 22 dicembre a Londra), 49 date in Europa, Stati Uniti, Australia, Giappone, Hong Kong, India, Egitto nel 1980 (inizio: 11 gennaio ad Amburgo, Germania, termine: 28 aprile a Newcastle). L'affermazione trasformò la band in una macchina per fare soldi. La qualità dei concerti restava altissima ma la stanchezza e il logorio cominciarono a farsi sentire. I problemi più consistenti riguardavano la voce di Sting, che sottoponeva la propria ugola a sforzi notevoli ogni sera. «Da quando ho parlato pubblicamente della questione, tutti mi danno dei suggerimenti utili» confidò Sting a Philip Norman del Sunday Times nel 1981, «Perfino i tassisti, prima di partire, si girano verso di me e mi dicono: "Signor Sting, per quanto riguarda la voce, ehm... posso darle un consiglio?" Al momento uso il metodo Alexander: prima di ogni concerto mi sdraio sul pavimento del camerino per venti minuti. I muscoli del corpo si rilassano e lo stesso accade alla laringe. Quando posso faccio anche delle saune facciali». Al termine del "Reggatta de Blanc Tour", il commercialista dei Police comunicò loro che, per non essere divorati dalle tasse, dovevano lasciare il Paese e diventare esuli fiscali. Per la registrazione del terzo disco si scelse di lavorare presso Wisseloord Studio, una sala d'incisione olandese ubicata a Hilversum e che, nel corso degli anni, ha ospitato artisti come Elton John, Scorpions, Def Leppard, Iron Maiden, Tina Turner e U2.

DON'T STAND SO CLOSE TO STING

Le pressioni dell'A&M erano fortissime: i dirigenti della label pretendevano un altro grande successo. Sting era cosciente del proprio talento e assunse un comportamento distaccato con gli altri membri del

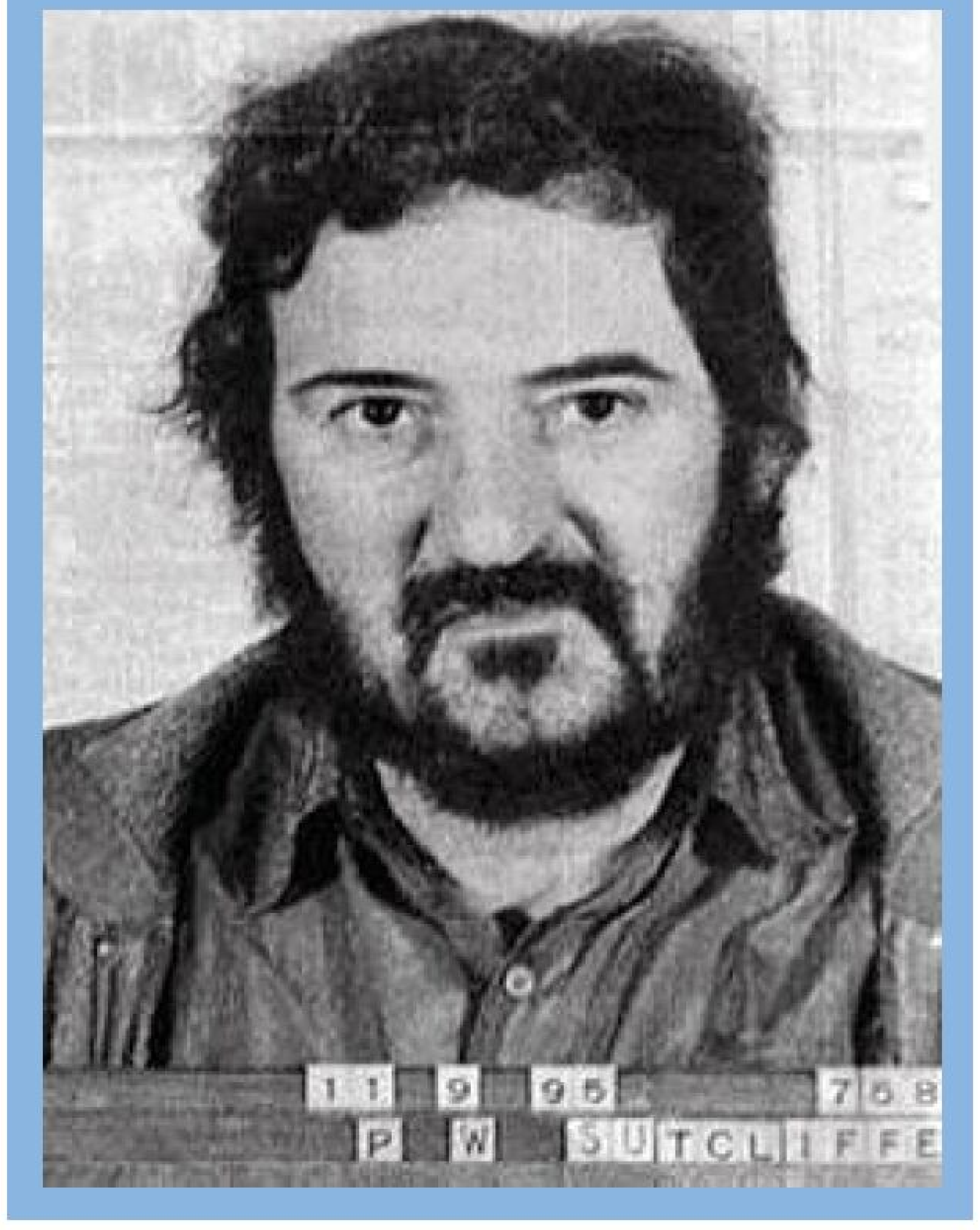


1983 - Synchronicity
L'album con "Every Breath You Take" ma anche quello della maturità artistica, purtroppo giunta nel momento dell'implosione della band. Sarà il loro ultimo lavoro in studio.

TIME MACHINE: SANGUE NELLO YORKSHIRE

La storia dello squartatore dello Yorkshire: Peter Sutcliffe

Il primo, grande successo dei Police parlava di una prostituta ("Roxanne"). Nel 1981, l'ex-becchino Peter Sutcliffe fu arrestato con l'accusa di aver massacrato tredici donne (molte di esse erano prostitute) e di aver cercato di ucciderne altre sette. Sutcliffe ha sempre sostenuto di essere stato guidato dalla voce di Dio. Il serial killer era solito ammazzare le donne usando oggetti di vario tipo: sassi, cacciaviti affilati, coltelli, martelli. Dopo aver trucidato le malcapitate, Sutcliffe infieriva sui loro corpi, mutilandoli orribilmente. La caccia al maniaco durò dodici anni e coinvolse 150 agenti. Ci furono ben 11 mila interrogatori. Sutcliffe fu fermato dalla polizia il 2 gennaio 1981, mentre era in auto con la prostituta Olivia Reivers. Nel bagagliaio gli agenti trovarono targhe false, corde, martelli, coltelli. Sutcliffe è stato processato nel maggio del 1981 e condannato all'ergastolo.



gruppo: sapeva che senza le sue canzoni i Police non sarebbero mai esistiti e impose a livello contrattuale di essere l'autore del 90% dei brani. La frustrazione cominciò a serpeggiare. Andy Summers: «Sting non credeva nel gioco di squadra, pensava che i meriti fossero tutti suoi e non perdeva occasione per dirlo nelle interviste. Lentamente maturò in lui il desiderio di fare qualcosa di raffinato. Stewart e io sapevamo quanto fosse importante il suo apporto ma non sopportavamo di essere messi ai margini. Stare insieme diventava sempre più difficile. Era una di quelle situazioni in cui pensi: bé, mi avete stancato tutti, adesso posso fare da solo». Il momento della separazione, però, era ancora relativamente lontano. Il bassista/cantante scrisse alcuni nuovi pezzi molto buoni ("Don't Stand So Close to Me", "When the World Is Running Down, You Make the Best of What's Still Around", "De Do Do Do, De Da Da Da"). Copeland firmò "Bombs Away". Summers si procurò un nuovo 'giocattolo', il Roland Guitar Synthesizer, con cui arricchì ulteriormente il proprio parco di suoni.

Il chitarrista scrisse un bizzarro brano intitolato "Behind My Camel". Sting inorridì e si rifiutò di suonarlo. Andy Summers, spalleggiato da Copeland, al quale la canzone piaceva, incise anche la parte di basso. Il frontman dei Police si appropriò del nastro con la registrazione e lo seppellì in giardino. Summers, come un vero segugio, trovò il nastro e lo consegnò al mixerista. "Behind My Camel" fu inclusa della lista di canzoni che costituirono la terza fatica dei Police, intitolata "Zenyatta Mondatta".

Parlare di 'fatica' non è fuori luogo: tempi ristretti, una ventina di giorni in tutto, obiettivi ambiziosi, tensioni crescenti. Come se non bastasse, il tecnico del suono Nigel Gray spesso si assentava per fare delle puntatine nei quartieri a luci rosse. Circolava parecchia cocaina in studio anche se i Police cercavano di limitarne il più possibile l'uso. Il primo mix delle canzoni non piaceva a nessuno e così, con un'ultima notte a disposizione, tutto fu re-mixato in poche, disperatissime ore. Il primo concerto del "Zenyatta Mondatta Tour" si tenne al prestigioso Milton Keynes Superbowl di Londra, per l'occasione soprannominato "Reggatta (o, secondo alcune fonti, "Rockatta") de Bowl". Dopo la prima data iniziò una nuova serie di concerti: Inghilterra, Irlanda, Francia, Spagna, Germania, Canada, Stati Uniti, Messico, Argentina...

DON'T CRY FOR ME ARGENTINA

I Police arrivarono a Buenos Aires il 13 dicembre 1980, per tenere due concerti il 14 e il 15 del mese. L'Argentina appariva visibilmente scossa dalla dittatura dei generali e i desaparecidos (persone arrestate nel cuore della notte per motivi politici e scomparse nel nulla) erano migliaia. Gli squadroni militari, denominati "patotas", arrestavano, torturavano e uccidevano i dissidenti e, non di rado, anche i semplici sospettati. Durante il primo concerto dei Police la sala era gremita di fan e di poliziotti minacciosi con tanto di manganello. Quando la gente, stanca di stare inchiodata alle poltrone, corse sotto al palco per ballare a tempo di musica, le 'forze dell'ordine' si fecero avanti per placare gli entusiasmi. Uno dei poliziotti prese a pungolare con insistenza una giovane fan che si dimenava a poca distanza da Andy Summers. Il chitarrista si accorse di quanto stava accadendo e intervenne: si avvicinò al bordo del placo e con un piede scalciò la spalla dello sbirro, allontanandolo bruscamente dalla giovane. Di lì a poco un piccolo sciame di poliziotti si avvicinò al collega e prese a indicare Summers, facendo roteare lentamente i manganelli. Saltellando con nonchalance, Sting si avvicinò al collega e sorridendo (per dissimulare l'ansia) gli disse: «E adesso ti arrestano...». Subito dopo lo spettacolo, mentre si avviavano ai camerini, Andy Summers fu affiancato dal manager Miles Copeland che, pallido come uno straccio, gli sussurrò furtivamente: «Vogliono arrestarti, ho chiamato un avvocato e un interprete». Il chitarrista era terrorizzato. Nei camerini la tensione sembrava palpabile e il cinico Stewart Copeland salì su un armadietto per filmare la scena dell'arresto con una telecamerina Super 8. Quando arrivò il poliziotto umiliato, accompagnato da alcuni sgherri imbolsiti che sembravano le comparse del film "Machete", Summers giocò le sue carte migliori: corse incontro alla 'vittima', gli strinse amichevolmente la mano e disse: «Che casino lì fuori, eh? Ma grazie a Dio ci siete voi ufficiali a proteggerci da tutti quei fan eccitati! Ah, l'Argentina è proprio un meraviglioso paese, non trova?». Le parole, tradotte freneticamente dall'interprete, convinsero i poliziotti e la carcerazione fu evitata per un soffio.

STORIE DI FANTASMI

Il quarto disco dei Police venne registrato presso gli AIR Studios di Montserrat, una splendida isola caraibica lontana dai media e dalle distrazioni. L'atmosfera rilassata e gaudente non riuscì a rasserenare del tutto Summers e Copeland: l'elegante Sting aveva deciso di includere le tastiere nel disco e questa era una scelta assolutamente inaccettabile per un batterista con il cuore rock e per un chitarrista che non sopportava strumentisti intrusi (per di più senza corde) al proprio fianco. Il keyboard

«Andy e io ci spostiamo in limousine mentre Sting viaggia in ambulanza. Preferisce gli ospedali agli alberghi e, se può, dorme in una bara»
Stewart Copeland

I Police si sono riuniti nel 2007 per un tour dal quale è stato tratto il CD "Certifiable: Live in Buenos Aires"

player canadese chiamato da Sting venne ben presto rimandato a casa. Sting compose ancora una volta delle splendide canzoni (le prime ad arrivare furono "Every Little Thing She Does Is Magic", "Invisible Sun", "Spirits In A Material World", "Secret Journey") ma anche Summers portò del materiale inedito interessante, per esempio "Omega Man". Inizialmente il bassista non voleva cantarla, poi acconsentì a malincuore. Quando i dirigenti della A&M sentirono le registrazioni dei vari pezzi scelsero come primo singolo proprio "Omega Man". Sting fece una scenata e così il lancio dell'album "Ghost In The Machine" fu affidato a "Invisible Sun" (il cui videoclip fu censurato dalla BBC a causa dei contenuti politici del testo). Intervistato da Chris Salewicz di NME, Andy Summers spiegò: «Sting scrive delle canzoni straordinarie, tagliate su misura sulla sua voce. È logico che accetti a fatica di cantare pezzi composti da me o da Copeland. Senza Sting i Police non esisterebbero. D'altra parte senza Stewart e me il nostro bassista non avrebbe combinato granché. Lui fa sempre più fatica ad ammettere che anche gli altri membri del gruppo sanno scrivere pezzi efficaci. Quando ho saputo che ha lottato per non far uscire "Omega Man" come singolo... be', è stato come ricevere una pugnalata alle spalle».

IL NESSO ACAUSALE

«Nell'universo pop i Police sono degli dei. Non solo per ciò che fanno ma anche, e soprattutto, per come lo fanno. Il loro nuovo disco, "Synchronicity", evidenzia le differenze tra Sting, Andy Summers e Stewart Copeland (basta confrontare "Every Breath You Take", "Mother" e "Miss Gradenko") ma, allo stesso tempo, rende sempre più forte e potente la loro unione. "Synchronicity" è un grande album, complesso e vibrante, ...» scrive entusiasticamente Richard Cook nel giugno del 1983. Fino a "Ghost In The Machine" i Police erano semplicemente delle rockstar molto famose. Con "Synchronicity" divennero, come dice Cook, delle divinità. Anche questo disco fu registrato a Montserrat ma l'atmosfera era cupa: c'era una specie di costante oscillazione tra lo scontro diretto (con tanto di insulti) e il cameratismo. Il termine che dava il titolo al disco, sincronicità, era preso di peso dagli studi di Carl Gustav Jung, che individuò il principio del nesso acausale, ovvero la coincidenza. Durante le registrazioni Andy Summers fece visita a George Martin (produttore dei Beatles e considerato, giustamente, il 'quinto Beatle'), che ha una casa a Montserrat. Cercò di convincerlo a seguirli durante le tese fasi di realizzazione di "Synchronicity". Lui, con garbo e gentilezza, disse: «Mi spiace sapere che siete in difficoltà. Provate a risollevarvi da soli, potete farcela».Quando Sting propose il demo di "Every Breath You Take" partirono le discussioni. Dopo giorni di prove si arrivò a una base di basso, batteria e voce. Mancava la chitarra. Andy Summers ci pensò un po' su e disse: «Ok, ho capito cosa ci vuole, fate partire il nastro». Imbracciò la Stratocaster e suonò una sequenza di accordi dove le note tracciavano quei contorni semplici ed essenziali che diedero alla canzone l'inconfondibile 'fragranza Police'. L'album e i cinque singoli estrapolati da esso furoreggiarono in tutto il pianeta. Una nuova serie di concerti prese il via e si concluse il 4 marzo 1984 a Melbourne. Poi i Police si sciolsero.

Andy Summers: «Il fango si era depositato sul fondo del bicchiere e noi lo vedevamo chiaramente. Eravamo diventati dei perfetti estranei. I fili che ci tenevano insieme non c'erano più, consumati dall'infantilismo, dall'arroganza e dall'egocentrismo, tutte cose che non hanno niente a che vedere con la musica. Separarci fu inevitabile ma doloroso. Era successo tutto molto in fretta e ognuno aveva una propria strada da perseguire. Sting come solista e come attore. Stewart come compositore di colonne sonore. Io con progetti privi di potenziale commerciale come la collaborazione con Robert Fripp. Ma più di venti anni dopo le nostre strade si sarebbero nuovamente incontrate».

Pubblicato su Classic Rock n 17
Marzo 2014

WELCOME TO THE JUNGLE

Cinque tamarri sciupafemmine che vivevano a Los Angeles, in un garage adibito a sala prove decisero che era ora di uccidere il sound pomposo e vuoto che aveva massacrato la buona musica. Armati di chitarre elettriche, voci taglienti e tante buone idee, i Guns N' Roses rimisero in funzione il motore arrugginito dell'hard rock, trasformando i palchi in una giungla di suoni in fiamme, ed entrando nella storia

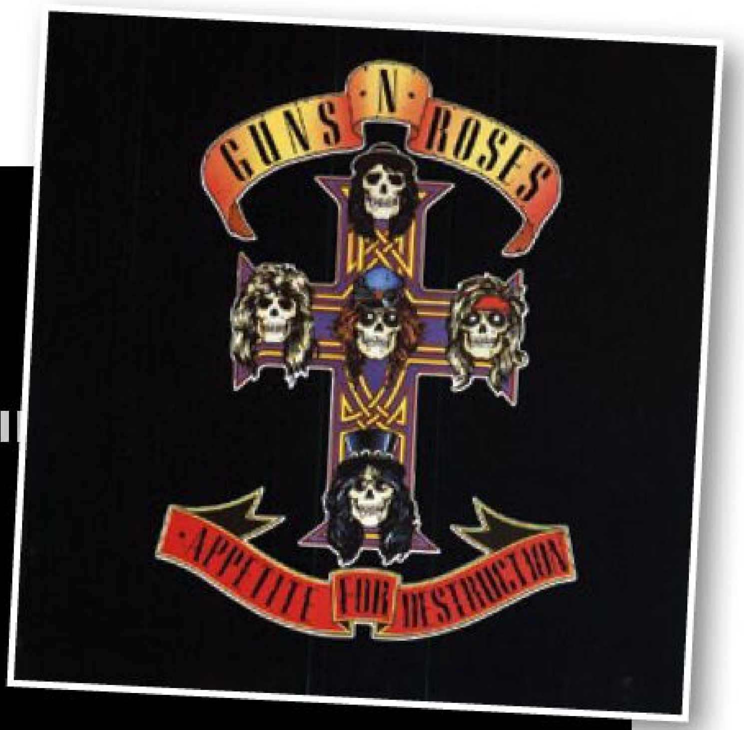
Testo: **Maurizio Maus Principato**

classicrock@stonemusic.it

La sera del 6 dicembre 1988 il chitarrista anglo-americano Slash e un giornalista del magazine Kerrang! si sedettero al tavolo di un ristorante messicano che si trovava nell'area nord di Los Angeles. I camerieri avrebbero preferito essere ovunque, ma non lì: si aggiravano con fare nervoso e inconcludente, erano lenti e svogliati, la pelle delle loro facce sembrava di cuoio. Il sole californiano era caldo e piacevole come in piena estate: guardare il cielo tingersi di rosa e di rosso al tramonto era uno spettacolo. Le portate ordinate dai commensali sarebbero arrivate dopo un bel po', ma i drink furono serviti in un attimo. Il giornalista beveva e mascherava a fatica il proprio disappunto. «Questo posto ti fa schifo, vero? Bé, non mi importa. Siamo qui per ragioni affettive. La band e io vivevamo al Gardner Street Studio, un buco che si trova in fondo a questa via, all'incrocio con Sunset Strip.

APPETITE FOR DESTRUCTION

Canzone per canzone



1 "Welcome to the Jungle"
(secondo singolo estrapolato da "Appetite for Destruction")
Slash raccontò: «Ero a casa e strimpellavo. All'improvviso uscì questo riff e, pochi secondi dopo, arrivò Axl che ci costruì sopra un testo. Poi si unirono gli altri e ognuno apportò qualche buona trovata, infine arrangiammo tutti insieme il pezzo che, poche ore dopo, era pronto. Accadde molto in fretta. Quando i Guns N' Roses erano al massimo della forma lavoravano così: uno partiva con un'idea, gli altri aggiungevano nuove soluzioni. Ai tempi di "Appetite..." il nostro era un progetto condiviso».

2 "It's So Easy"
(primo singolo estratto da "Appetite")
Gli autori principali erano l'amico della band West Arkeen e Duff McKagan. "It's So Easy" non ebbe alcun successo come singolo. Al brano è legato un ricordo tragico: il 20 agosto 1988, durante il "Monsters Of Rock" inglese, un'onda di novantamila persone si mosse verso il palco. Due spettatori persero l'equilibrio e furono calpestati a morte. "It's So Easy" è, con "Mr. Brownstone", uno dei due brani firmati Guns N' Roses suonati abitualmente dal vivo dai Velvet Revolver di Slash e McKagan.

3 "Nightrain"
Duff McKagan raccontò nel 1987: «Nel 1985 vivevamo ammassati in un una stanzetta, ai Gardner Street Studio. Eravamo spiantati ma un paio di dollari per una bottiglia di alcol riuscivamo sempre a recuperarli. Scoprimmo un vino che si chiamava "Nightrain": costava solo un dollaro! Con cinque dollari compravamo abbastanza vino da ubriacarci tutti quanti. Chissà cosa c'era dentro quelle bottiglie».
Il testo del pezzo è di Axl Rose.

4 "Out Ta Get Me"
Un testo che racconta le vicissitudini giudiziare di Axl Rose, quando viveva ancora in Indiana. Il cantante ha detto in più di una occasione che le parole racchiudono un atto di accusa nei confronti delle persone arrendevoli o remissive.

5 "Mr. Brownstone"
Per diversi anni l'eroina fu, insieme all'alcol, la via di fuga preferita da Slash, Izzy Stradlin e Steven Adler. I primi due si disintossicarono a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta, ma Adler si limitò a fare delle variazioni sul tema: nel 2007, a venti anni dall'uscita di "Appetite...", era assuefatto al crack. Adesso pare si sia definitivamente disintossicato. Il testo di "Mr. Brownstone" racconta quale peso l'eroina avesse nella vita dei Guns N' Roses ai tempi di "Appetite" Il 18 ottobre 1989, durante un concerto, Axl Rose pose un ultimatum ai tossici del gruppo: o vi ripulite o ce ne andiamo tutti a casa. Slash e Izzy lo fecero. Steven no, e perse il posto. Secondo il batterista: «"Mr. Brownstone" era un avvertimento velato da parte di Axl nei confronti di tutti noi e anche di se stesso. Eravamo dei bastardi arroganti, ma temevamo l'abilità strisciante dell'eroina di entrare nella parte più profonda di una persona, pretendendo pezzi di vita sempre più grandi».

6 "Paradise City"
(quarto singolo estratto da "Appetite")
Uno dei brani che hanno contribuito maggiormente a creare il mito dei Guns. Il testo è una fotografia vivida dello stile di vita aspro e disumano di Los Angeles. Il riff iniziale fu elaborato da Slash nel gennaio 1985, quando suonava ancora nei Road Crew. Qualche tempo dopo ripescò quel fraseggio e Axl Rose cantò al volo delle strofe che si ispiravano ad alcune frasi scritte da McKagan su un taccuino. Tutti i membri del gruppo contribuirono e dallo sforzo collettivo nacque "Paradise City". È l'unico pezzo di "Appetite" in cui sentiamo un sintetizzatore Moog (voluto da Mike Clink) e un fischietto da vigile urbano (idea di Axl Rose).

7 "My Michelle"
Axl Rose: «Michelle Young era una grande amica della band. Per un po' lei e io uscimmo insieme. Mi venne l'ispirazione per scrivere una canzone su Michelle ma la prima versione del testo era poco credibile così buttai via tutto e ricominciai da capo. Volevo parlare di lei e della sua realtà, quindi l'unico modo per farlo era raccontarne la vita folle, tossica e imprevedibile. Quando Michelle lesse il testo disse che le piaceva perché non si trattava di una cosa sdolcinata tutta rose e fiori ma diceva la verità».

8 "Think About You"
Un brano romantico segnato principalmente dalla creatività di Izzy Stradlin che lo scrisse prima che i Guns N' Roses si formassero. Pare che il testo fosse dedicato a Monique Lewis, che uscì con vari membri del gruppo. Sul braccio destro di Axl c'è un tatuaggio dedicato a Monique.

9 "Sweet Child O' Mine"
(terzo singolo estratto da "Appetite...")
Molte persone hanno conosciuto i Guns N' Roses grazie a "Sweet Child O' Mine", di cui esistono versioni alternative realizzate da altre rock band o da ensemble allargati. Un giorno Slash era dal medico, in sala d'attesa. Dall'impianto di radiodiffusione uscì una melodia che lui trovò familiare: era una versione strumentale per orchestra di "Sweet...". Gli capitò di ascoltare altre cover agghiacciantidi "Sweet..." in vari ascensori o all'interno dei centri commerciali. Slash: «Ne esiste anche anche una versione per arpa solista. Pochi mesi fa, nella sala lounge di un albergo, ho sentito un pianista che la suonava con fare romantico. Prima ho pensato che fosse una bella cosa, poi mi sono vergognato e ho sperato che nessuno capisse che era un pezzo dei Guns N' Roses». Il testo del brano è profondamente sentimentale. A questo proposito Axl Rose ha dichiarato: «Molti rocker sono troppo imbranati per parlare di emozioni. "Sweet..." è la prima canzone d'amore positiva che abbia mai scritto. Prima non avevo avuto occasione o motivo per farlo». Il cantante si ispirò allo stile di Ronnie Van Zant dei Lynyrd Skynyrd. Il testo era dedicato a Erin Every. Lei e Axl si sposeranno nel 1990 e divorzieranno dopo un mese. Secondo quanto asserito da Duff McKagan nel 2012, per molto tempo Slash ha detestato "Sweet Child O' Mine".

10 "You're Crazy"
Una canzone d'amore scritta da Axl Rose e Izzy Stradlin. In origine era acustica e si intitolava "Fucking Crazy", in seguito il titolo è stato addomesticato, il suono è diventato elettrico, il ritmo è stato notevolmente accelerato. Una versione acustica simile a quella iniziale comparirà in "G N' R Lies".

11 "Anything Goes"
Un pezzo scritto da Axl Rose, Izzy Stradlin e Chris Weber nel 1981, ai tempi degli Hollywood Rose. Prima di includerla in "Appetite..." il titolo "My Way, Your Way" fu modificato e anche l'arrangiamento venne rivisto completamente.

12 "Rocket Queen"
Axl Rose: «Questo pezzo è dedicato a una ragazza che suonava in una band chiamata proprio Rocket Queen. Nella parte finale lancio il mio messaggio a questa persona, mandandole un cenno di amicizia e una nota di speranza ma non è una poesia: è una canzone sul sesso». I gemiti che si sentono nel brano sono autentici: furono prodotti da Adriana Smith, che all'epoca usciva con Steven Adler ma voleva fargli un dispetto perché lui l'aveva tradita. La disponibile Adriana fu invitata da Axl a fare sesso con lui in sala d'incisione e il tecnico del suono Vic Deyglio registrò tutto e commentò sconsolato: «Sembra il set di un film porno». Quando lo venne a sapere Steven Adler non reagì benissimo. La musica risaliva ai tempi dei Road Crew. Il 2 luglio 1991, durante un concerto non eccezionale a St. Louis, Missouri, mentre la band suonava "Rocket Queen" Axl chiese alla security di requisire la macchina fotografica di uno spettatore che incautamente stava scattando delle foto senza autorizzazione. Dato che il personale tardava a intervenire Axl Rose si tuffò sulla folla e prese a pugni lo spettatore. La band abbandonò il palco. Tra il pubblico scoppiò una rissa e ci furono decine di feriti.

Venivamo sempre a bere qui, capisci?» spiegò Slash masticando le parole. Il giornalista prendeva appunti mentre il registratore catturava la conversazione.

APPETITE AND FAITH

Dopo aver fissato il proprio bicchiere in silenzio, Slash alzò lo sguardo verso il giornalista e continuò: «Ci sedevamo proprio a questo tavolo, perché qui il locale è particolarmente buio e le ragazze possono farti di tutto senza essere viste da nessuno. Lo so, è un ristorante squallido e fatiscente, ma a me piace. Cosa vuoi sapere?». La domanda arrivò al volo: «Forse te lo hanno già chiesto in molti» domandò l'inviato di Kerrang!, «"Appetite For Destruction" è arrivato al numero 1 di Billboard, a ben tredici mesi di distanza dalla sua pubblicazione. Che effetto ti ha fatto? Come ci siete riusciti?». Slash rispose con una battuta: «Tutti comprano "Appetite..." perché è tremendamente eccitante e magari lo mettono sul piatto subito dopo aver ascoltato "Faith" di George Michael, che a quanto pare ama i giubbotti di pelle, proprio come noi». Dopo aver riso e grugnito per qualche secondo il chitarrista si fece nuovamente serio: «Primi in classifica... be', innanzitutto mi sono chiesto se stesse succedendo davvero. Poi mi sono reso conto di una cosa: in cima alla classifica c'era finita la vita di cinque persone, cioè di cinque musicisti che lavorano insieme da tempo. Potrei finalmente permettermi una casa tutta per me, adesso. Potrei anche acquistare una bella automobile ma è meglio che una persona come me non stia dietro a un volante: sono uno psicotico, potrei investire qualcuno. Comunque, la realtà è questa: poco più di un anno fa non eravamo nessuno, adesso siamo delle star. Il resto sono numeri, parole e cazzate che non significano un bel niente. I Guns N'Roses non sfornano hit a ripetizione. Facciamo sporche canzoni rock'n'roll e in questo momento siamo una delle migliori band sulla piazza. Un sacco di gente ci invidia perché suoniamo bene e abbiamo personalità. Noi non ci nascondiamo dietro ai bei vestiti come fanno tanti altri».

SANO ROCK'N'ROLL AMERICANO

Qualche mese prima, nell'autunno del 1987, il cantante della band Axl Rose aveva detto al magazine Time Out: «Abbiamo elaborato un sound molto interessante, questo è il punto. Siamo riconoscibili. Ma il nostro vero obiettivo è demolire le barriere e abbattere i pregiudizi. Vogliamo sfidare prima di tutto noi stessi e la nostra nozione di musica». Axl Rose ha tenuto fede in più di un'occasione a quelle parole, prendendosi molto sul serio, anche troppo. Molte volte si è fatto trascinare dall'impulsività (vedi box). Per sua stessa ammissione non è mai riuscito a trattenere l'ira: se qualcosa o qualcuno lo urta, esplode.

La sua passione per la musica lo aveva reso una piccola star già ai tempi delle scuole superiori, ma aveva dovuto difendere i propri gusti: «Visto che avevo una bella voce, quando frequentavo la terza classe, i professori mi chiedevano di cantare le hit, oppure le canzoni di Elvis. Ma, a parte questi momenti di finta gloria, per me la scuola era solo un contenitore di sterotipi» ha raccontato sul finire degli anni Ottanta, «Se ti piacevano i Rolling Stones eri gay, perché Mick Jagger aveva baciato Keith Richards al "Saturday Night Live". Se ti piacevano i Grateful Dead eri un hippie allucinato.

La Slash Appetite Les Paul, 'replica della replica', prodotta da Gibson, della chitarra usata da Slash in "Appetite..."

I Guns nel 1986,
da sinistra a destra:
Izzy Stradlin, Axl Rose,
Duff McKagan,
Steven Adler e Slash

CHITARRISTA 'OPERAIO'

Com'era una giornata-tipo di Slash nel 1988?

I GN'R ebbero parecchi detrattori: li accusavano di non essere dei professionisti. Ma sentite cosa disse Slash nel 1988: «Sono molto produttivo e passo le mie giornate lavorando. Mi alzo al mattino alle 8:30 o, al massimo, alle 9. Vado alla Geffen Records per fare le interviste telefoniche con magazine o radio. In tarda mattinata mi tocca ascoltare le stronzate che hanno da dirmi quelli del reparto promozione. Nel pomeriggio torno a casa, faccio uno spuntino e poi mi metto a suonare per qualche ora. Verso le 22, se non sono troppo stanco, vado un po' in giro. A volte mi costringono ad alzarmi all'alba. L'altro giorno mi ha chiamato un giornalista greco alle 5:30 del mattino per la solita intervista, ma capita di rado che io debba alzarmi dal letto così presto. D'altra parte è un prezzo da pagare molto piccolo. Non devo più preoccuparmi dell'affitto o di altre questioni finanziarie, devo solo pensare a lavorare. La musica mi ha permesso di dimenticare le ansie e gli orrori che prima rovinavano le mie giornate».

Se ti piacevano i Sex Pistols eri un fottuto punk rocker. Stando così le cose, allora io ero un gay-hippie-allucinato-fottuto punk rocker. Stronzate. Ho dovuto andarmene dal posto in cui ero nato, l'Indiana. Lì mi sarei ridotto a fare un concerto ogni sei mesi. A Los Angeles non è stato facile, ma sono nati i Guns N' Roses. Siamo diretti, energici, taglienti. Suoniamo del sano rock'n'roll americano». Nel 1987 l'album "Appetite For Destruction" dei Guns N' Roses buttò in faccia al mondo un pugno di canzoni sporche e cattive che inglobavano hard rock, punk e glam. Cinque ragazzacci sudati e aggressivi, vestiti di pelle e stracci, armati di strumenti musicali e con la voglia di spaccare tutto, sgomitarono per far sentire al mondo un po' di sporco rock'n'roll.

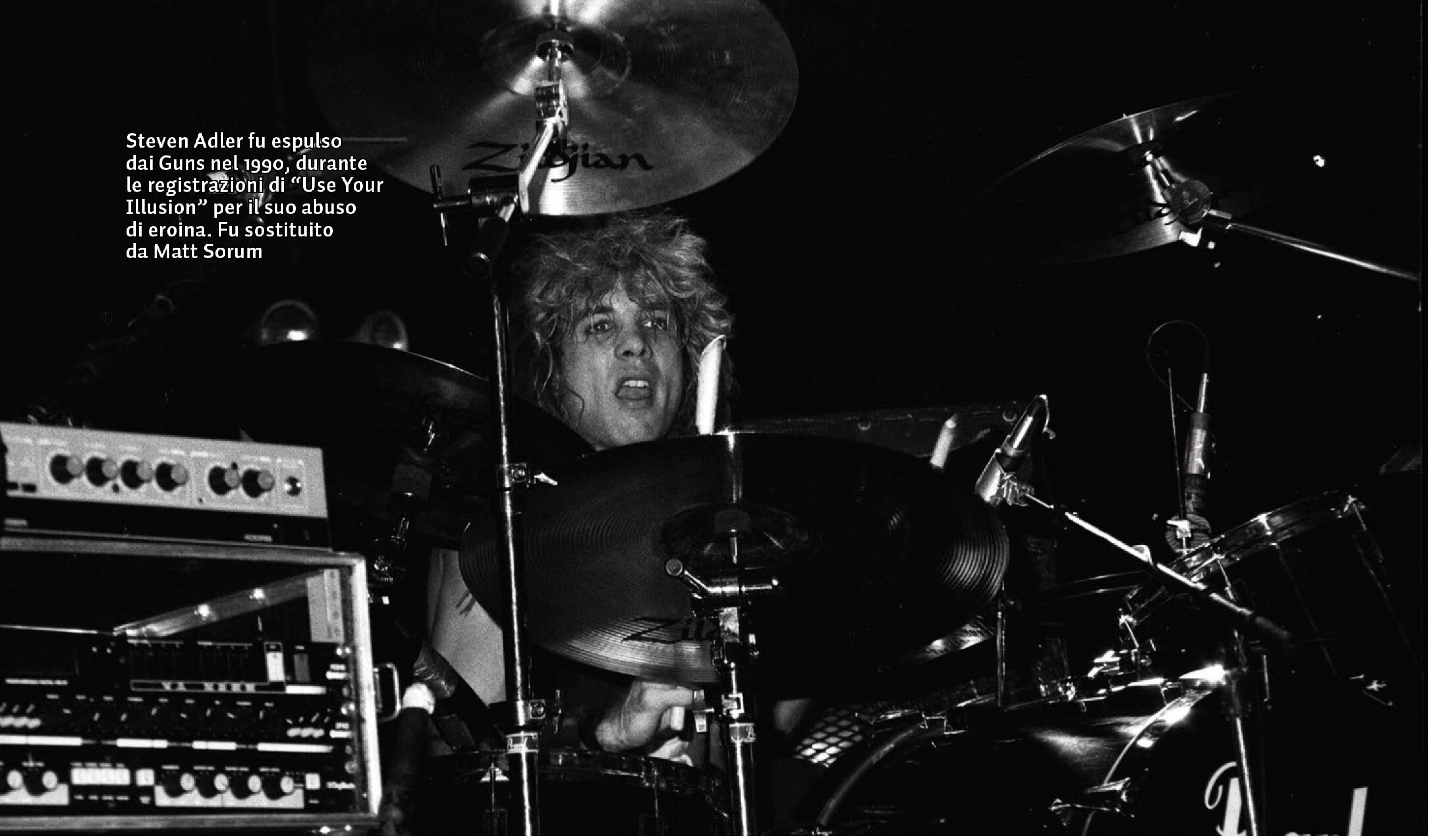
THE DAYS OF GUNS AND ROSES

Ascoltare musica rock significa capire la storia attraverso i suoni. In termini storiografici, nel periodo che va dal 1981 al 1986 il sound imperfetto ma vitale del rock anni Settanta fu drasticamente messo da parte, sia in Europa sia negli Stati Uniti. Spesso la personalità sonora di una band veniva cesellata nel chiuso di un asettico studio di registrazione: il palco perse la funzione di incubatore creativo e si trasformò in un ring dove le star si esibivano, facendo esattamente ciò che la gente si aspettava da loro. Per una band entrare in sala d'incisione dopo aver firmato un contratto significava nuotare in mezzo agli squali: da una parte c'erano i produttori a caccia di hit, dall'altra i manager assetati di soldi. E i sound engineer? Alla prima occasione soffocavano le buone idee con cumuli di sonorità artefatte, ridondanti, pompose, prive di spontaneità e gonfie come i muscoli di un culturista pompato da steroidi anabolizzanti. Non poteva continuare così.
C'erano anche dei produttori, dei manager e dei tecnici del suono illuminati che cercarono di buttare sul mercato qualcosa di diverso. Non erano dei santi e miravano al profitto, ma fecero qualcosa di buono. I talent scout perlustrarono i locali underground in cerca della 'new big sensation' e, al mitico Troubadour di Los Angeles, scoprirono i Guns N' Roses. La band fu convocata negli uffici della Geffen Records e, il 25 marzo 1986, firmò un contratto. «Siete il gruppo più casinista che abbia mai visto e sentito» disse loro un dirigente della Geffen. A quel punto bisognava tirarsi su le maniche e sfornare un disco, possibilmente di successo, prima che droghe o alcol facessero qualche vittima. «I Guns N' Roses? Sì, certo che sfonderanno: se sopravviveranno a loro stessi» era la battuta che circolava di frequente ai piani alti della Geffen Records nel 1986/87.

LOS ANGELES

I Guns N'Roses nacquero nel 1985 dalla fusione di tre gruppi: L. A. Guns, ➜

La madre di Slash, Ola Hudson, era una costumista e collaborò per lungo tempo con David Bowie



Steven Adler fu espulso dai Guns nel 1990, durante le registrazioni di "Use Your Illusion" per il suo abuso di eroina. Fu sostituito da Matt Sorum

ROCK'N'ROLL FRIENDS

Slash racconta il tour con gli Aerosmith

I Guns N' Roses trascorsero buona parte dell'estate 1988 suonando come gruppo di supporto degli Aerosmith. Poi la popolarità di Axl, Slash, Izzy, Duff e Steven crebbe a tal punto che diventarono loro gli headliner. Quella di Aerosmith e Guns N' Roses fu, insieme a quella degli inglesi Def Leppard che presentavano dal vivo "Hysteria", una delle tournée rock più redditizie del 1988. All'epoca un giornalista chiese a Slash che effetto gli facesse girare e lavorare con Steven Tyler e compari: «Sono dei grandi, amico, dei grandi... Abbiamo subito delle divertenti scocciature tecniche ma il tour è stato fantastico. Steven, Joe e gli altri sono molto simili a noi anche se... bé, i Toxic Twins non esistono più. Loro sono completamente disintossicati, noi no (all'epoca il consumo di droghe e alcol era frequente tra i membri dei GN'R, nda). Gli Aerosmith sono una macchina da guerra: precisi, affidabili e... sani».

Hollywood Rose (che prima si chiamavano Rose e, prima ancora, A.X.L.) e Road Crew. Il locale di riferimento era il Troubadour e proprio lì, il 26 marzo 1985, venne affisso un volantino che diceva: "L.A. Guns e Hollywood Rose presentano i Guns N' Roses". Tra gli altri nomi presi in considerazione, ma subito cestinati, c'erano Heads Of Amazon e il tetro AIDS. Il nuovo gruppo comprendeva Axl Rose (voce), Izzy Stradlin (chitarra), Tracii Guns (chitarra), Ole Beich (basso) e Rob Gardner (batteria). Beich e Gardner abbandonarono presto e furono sostituiti rispettivamente da Duff McKagan e Steven Adler. Il chitarrista Tracii Guns disertava le prove: serviva un musicista serio al suo posto. McKagan suggerì di chiamare Slash. Il 6 giugno il Troubadour ospitò un concerto del GN'R con la nuova lineup: Rose, Stradlin, McKagan, Adler e Slash.
Lentamente la quantità di concerti andò ad aumetare. Dal vivo venivano eseguite parecchie cover, come "Mama Kin" degli Aerosmith, "Heartbreak Hotel" di Elvis Presley e "Jumping Jack Flash" dei Rolling Stones. Il 20 luglio 1985, fu presentata al pubblico una prima versione di "Welcome To The Jungle". Il 10 ottobre dello stesso anno i GN'R fecero debuttare un'altra futura hit, "Paradise City". Nel biennio 1986/87 il live act dei Guns N' Roses diventò uno dei più richiesti e apprezzati di Los Angeles. Secondo il batterista Steven Adler, ciò che faceva la differenza era il modo di porsi: «Il nostro atteggiamento era del tipo "Noi contro loro". Questo tipo di approccio ci spinse a suonare rock con un'immediatezza e una ferocia che nessuno aveva mai raggiunto». In quel periodo la vita era durissima per la band: pochi soldi, tanta fatica, parecchie critiche da parte di colleghi e addetti ai lavori ma c'era l'appoggio del pubblico che, come sempre, è la cosa che conta davvero. Non fu semplice, come commentò nel 1987 Izzy Stradlin: «Sì, ce l'abbiamo fatta e, per riuscirci, abbiamo letteralmente mangiato merda». Con sana e corrosiva ironia Duff McKagan aggiunse, diversi mesi dopo: «Non hai idea di quanta gente abbia scommesso sulla nostra fine. "Dureranno un paio di mesi" dicevano. Quando uscì "Appetite For Destruction" dovettero ricredersi. Stanno ancora finendo di ingoiare il rospo».

CASA INFERNO

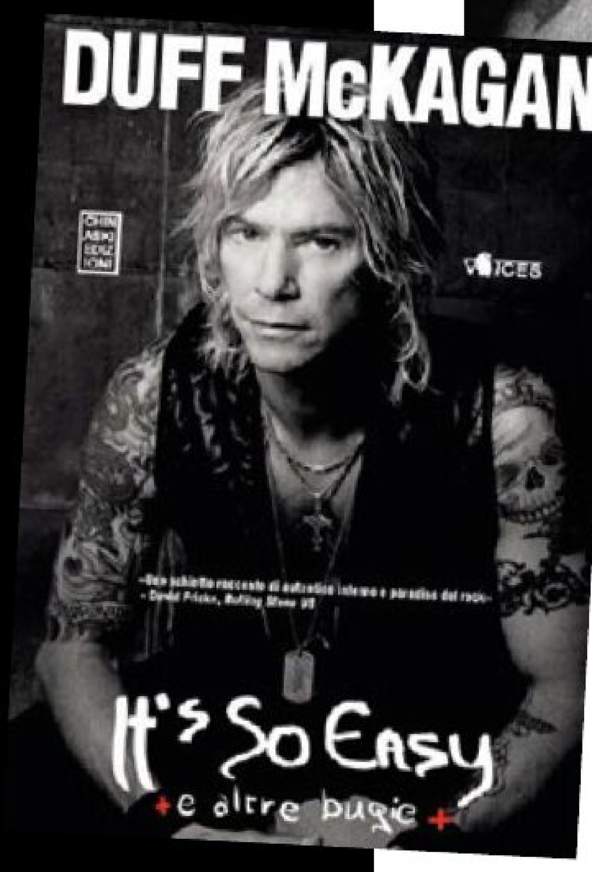
Vivere tutti insieme in un garage/sala prove dove non c'era mai un momento di tranquillità o di intimità era logorante ma il contratto con Geffen Records diede una buona iniezione di fiducia ai Guns N' Roses. A quel punto la band aveva un manager ufficiale, il signor Alan Niven.
Prima di chiamare lui, si pensò di assumere Tim Collins, il manager degli Aerosmith. Per valutare la proposta, Collins seguì un paio di date fuori città dei GN'R. Quando si accorse che i musicisti gli addebitavano il conto del frigo-bar in hotel, Collins declinò l'offerta. Le registrazioni del disco di debutto cominciarono nell'agosto 1986. McKagan e Adler passavano ore e ore a suonare insieme per migliorare la coesione della sezione ritmica. Spesso si univa Slash e, in tre, cementavano il nucleo sonoro dei GN'R. Axl Rose tendeva a stare molto tempo da solo, isolandosi per

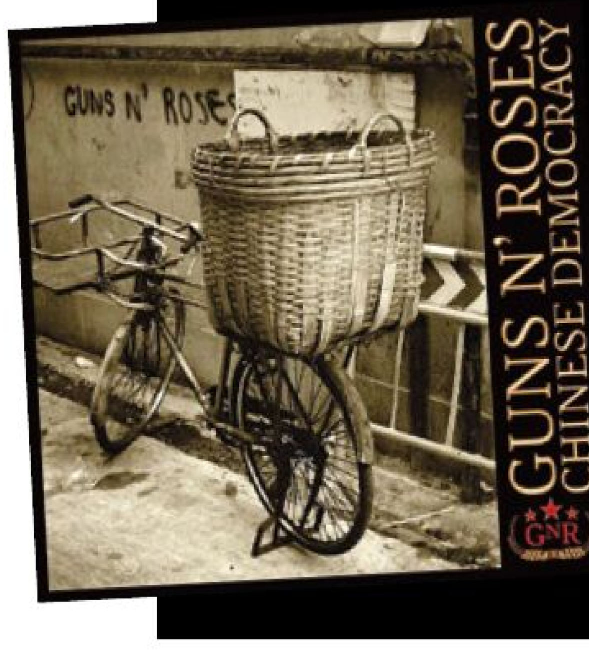
Saul Hudson si guadagnò il soprannome Slash nell'adolescenza per il suo essere iperattivo

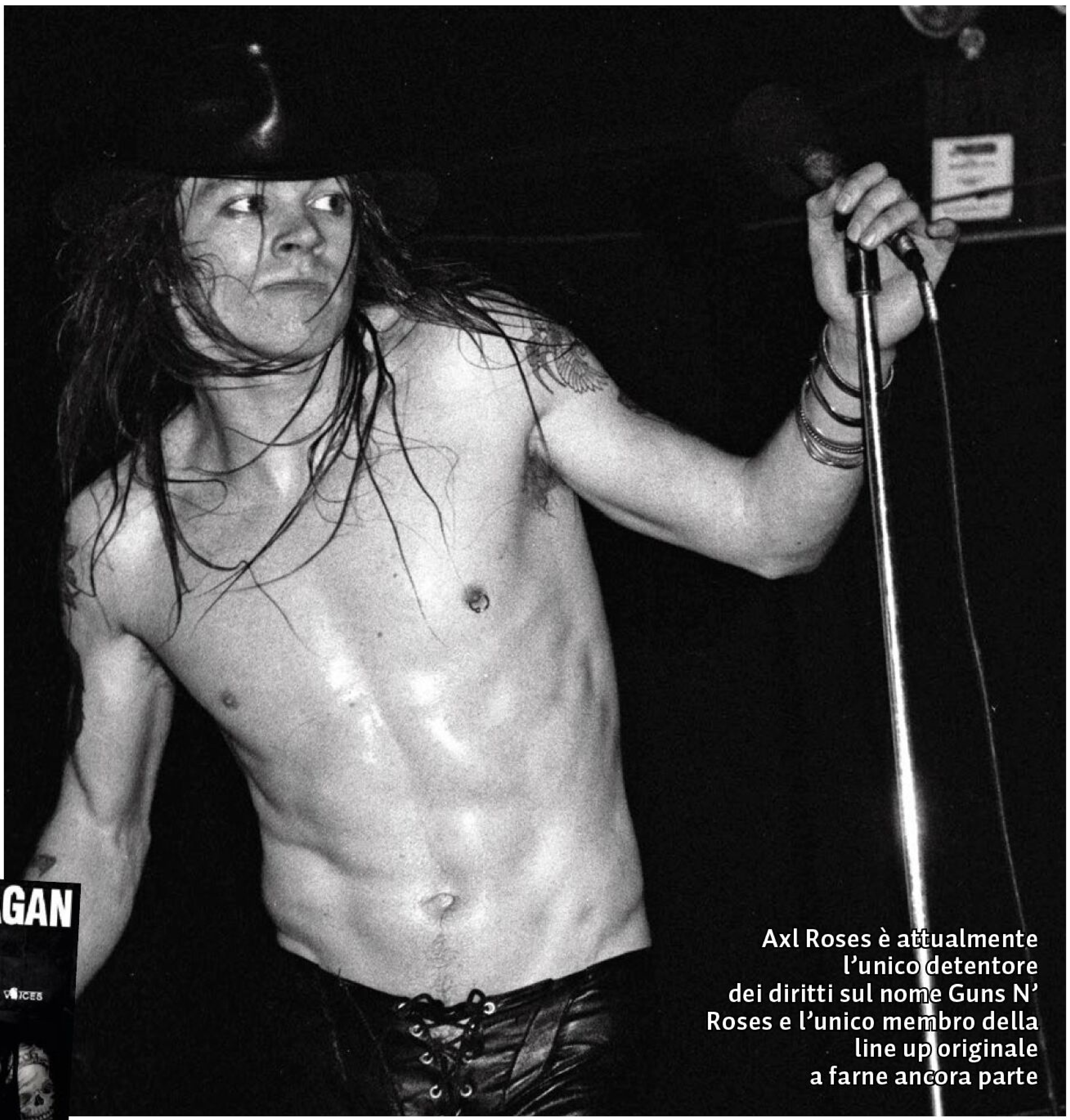
GUNS N' ROSES 2014

Cosa fanno i membri della formazione storica?

Il batterista Steven Adler (nato a Cleveland, Ohio – 22/1/1965): si è disintossicato, ha scritto un'eccellente autobiografia ("My Appetite for Destruction – Sesso, droga & Guns N' Roses", Chinaski Edizioni, 2012) e guida il gruppo Adler's Appetite. Il bassista Duff McKagan (nato a Seattle, Washington, il 5/2/1964) è in ottima forma. Anche lui ha scritto una bella autobiografia ("It's So Easy e altre bugie", Chinaski Edizioni, 2014) e suona con King Of Chaos, +++ (Crosses), Walking Papers, Mark Lanegan, Slash. La bio di Axl Rose (nato a Lafayette, Indiana – 6/2/1962) è stata scritta da Paisli Ken e si intitola "Axl. La sconvolgente biografia del leader dei Guns N' Roses" (Chinaski Edizioni, 2012). Axl è il tenutario del marchio Guns N' Roses e, dopo aver realizzato l'album di inediti "Chinese Democracy" nel 2008, pare si stia organizzando per dare alla luce un "Chinese Democracy II". L'autobiografia di Slash (nato a Londra, 23/7/1965) si intitola semplicemente "Slash". Il chitarrista è molto attivo. Oltre ad avere una solida carriera come solista (il suo ultimo album è "Apocalyptic Love" del 2012 ma sta lavorando a quello nuovo come vi racconteremo poche pagine più avanti), suona con State Line Empire, Travis Beker, Carmine Appice, Kings of Chaos. Infine Izzy Stradlin (nato a Lafayette, Indiana, il 8/4/1962) è l'unico membro dei Guns N' Roses che non ha pubblicato una biografia o un'autobiografia. Ha avuto una discreta carriera solista ma, dal 2008, non realizza nuovi dischi. Pare che il chitarrista abbia già messo a punto e registrato otto nuovi brani. Una persona del suo entourage ha confidato: «La lavorazione del nuovo disco di Izzy è ancora agli inizi. Fa tutto in solitudine, nessuno si può avvicinare al suo studio. Restiamo in attesa».







Axl Roses è attualmente l'unico detentore dei diritti sul nome Guns N' Roses e l'unico membro della line up originale a farne ancora parte

scrivere nuovi testi o, semplicemente, per farsi gli affari suoi («Axl era uno stronzo molto cool» ha deto Steven Adler). Izzy Stradlin spariva per parecchie ore, poi tornava e stava con gli altri per giorni, quindi spariva di nuovo.

Il batterista Steven Adler, che solo recentemente è riuscito a liberarsi dalla tossicodipendenza, ha un ricordo preciso di come le idee venissero trasformate in canzoni: «Un giorno Slash se ne uscì con quello che a tutti sembrava un riff fantastico. Disse che lo aveva scritto per sgranchirsi un po' le dita prima di suonare ma che, secondo lui, non era niente di che. Ci scherzava su, "Sembra una musica da circo, roba da organetto" diceva. Non credevo alle mie orecchie. Gli dissi forte e chiaro: "No, cazzo, no! Amico, quel riff è grandioso! Dobbiamo assolutamente trovare il modo di inserirlo in una canzone!". Lui si fidò di me e lavorò per perfezionare il fraseggio che divenne la intro di "Sweet Child O' Mine". Quel genio di Slash trovò il modo di far tornare lo stesso riff nel corso del pezzo, dando così spina dorsale del brano». L'abitazione dei GN'R era stata soprannominata Casa Inferno. Da lì passavano frequentemente persone come West Arkeen, che contribuì a scrivere diverse canzoni della band, oppure l'illustratore Bill Engell, che disegnò la famosa croce con i cinque teschi. Steven Adler: «Passavo tutti i giorni e tutte le notti a Casa Inferno. Era una terra di nessuno per tossici e alcolizzati. C'era sempre qualcuno svenuto riverso sul pavimento, sembrava che quel posto attirasse tutti i relitti umani del pianeta. Era un'ambientazione piuttosto divertente, soprattutto per le feste».

DESTRUCTION

Prove e registrazioni per il nuovo disco cominciarono presso i Rumbo Studio di Canoga Park. A Mike Clink (che in precedenza aveva lavorato per UFO, Jefferson Starship, Heart, Survivor, Triumph e Joe Cocker) fu chiesto di occuparsi della produzione. Slash,

Il Duff McKagan Signature Bass, prodotto dalla Fender, si basa su un P Bass modificato secondo le indicazioni di Duff

L'ultimo album dei Guns a cui abbia partecipato più di un membro del gruppo orginale è stato "The Spaghetti Incident?" del 1993

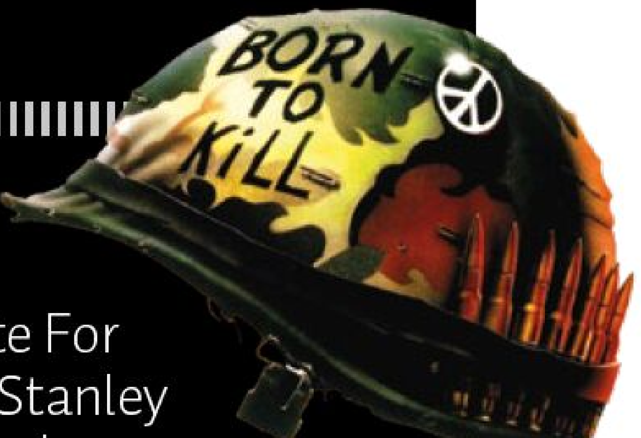
Stradlin, McKagan e Adler registravano le loro parti di giorno, Axl Rose di notte. Mike Clink lavorò mediamente diciotto ore al giorno per più di un mese. A volte doveva dare anche un supporto umano ai musicisti: inizialmente Slash era frustrato perché il suono della sua Gibson SG lo disgustava. Dopo varie prove con molte chitarre diverse, il chitarrista incazzato lanciò lo strumento di turno contro un vetro. Per fortuna, aiutato da Clink, si diede una calmata e provò la replica di una Gibson Les Paul Standard del 1959, costruita nel 1986 dal liutaio californiano Kris Derrig, di proprietà del manager Alan Niven e la collegò a un amplificatore Marshall JCM: avevano finalmente trovato il sound giusto, ora Slash aveva 'la sua voce'. Il produttore Clink ebbe qualche scontro con Steven Adler che ha raccontato: «Mike mi chiese di cambiare il drumming di "Anything Goes".
Disse anche che avrei dovuto modificare il set della batteria, così mi diede un piatto China e un altro tom. Mi incazzai e lo mandai affanculo: chi cazzo era questo tizio e cosa voleva da me? Feci lo stronzo tutto il tempo. Quando ascoltai la registrazione della canzone mi resi conto che era venuta benissimo: aveva ragione lui. Gli dissi: "Mi sono comportato male, mi dispiace tanto". In certi pezzi, il contributo di Mike Clink fu importante. In altri, come "Sweet Child O' Mine", facemmo tutto da soli».

TITOLI DI CODA

Nel dicembre del 1987, a cinque mesi dall'uscita, "Appetite For Destruction" aveva venduto solo duecentomila copie. Poi, "Welcome To The Jungle" fu inserito nel film "Scommessa con la morte" ("The Dead Pool", 1988, una delle pellicole con lo sbirro Dirty Harry Callahan interpretato da Clint Eastwood). La band recitò anche in una scena della pellicola. Fu il lancio in grande stile e, nei mesi successivi, la fama dei Guns N' Roses crebbe esponenzialmente. Il loro atteggiamento irriverente e scontroso, abbinato a un comportamento maschilista e a un look da trucidi, attirarono la stampa non specializzata che, alla parola 'rock', associava rumore e perversione. La band divenne l'oggetto di attenzione dei media e questo contribuì ad accrescere la loro notorietà, nel bene e nel male. Nel corso degli anni "Appetite For Destruction" ha venduto decine di milioni di copie in tutto il mondo. Slash: «Quando ero un ragazzino, mi chiedevo spesso quali fossero gli album che avevo amato di più e saltavano fuori sempre "The Dark Side Of The Moon" dei Pink Floyd, "Sticky Fingers" degli Stones, "Rocks" degli Aerosmith e il quarto disco dei Led Zeppelin. Credo che con "Appetite For Destruction" i Guns N' Roses siano riusciti a fare uno di quei dischi che, per molte persone, sono semplicemente fondamentali».

TIME MACHINE: 1987 FULL METAL JACKET

Un film di guerra, contro tutte le guerre



Nello stesso anno in cui usciva "Appetite For Distruction", il regista Stanley Kubrick tornava nelle sale cinematografiche con "Full Metal Jacket", film tratto dall'omonimo romanzo del reduce Gustav Hasford e interpretato da Matthew Modine, Vincent D'Onofrio, Adam Baldwin. La storia è divisa in due: la prima parte si svolge al centro di addestramento reclute, la seconda sul campo di battaglia. L'elemento di continuità narrativa che percorre entrambe è il concetto di assurdità, ovvero: nessuna guerra è giustificabile ed è folle trasformare delle persone comuni in macchine di morte pronte a uccidere, o costrette a farlo per sopravvivere. "Full Metal Jacket" vinse molti premi, tra cui il David di Donatello, ma non l'Oscar, che un regista straordinario come Kubrick ricevette solo una volta: per gli effetti speciali di "2001: Odissea nello spazio" (ma non andò a ritirarlo).

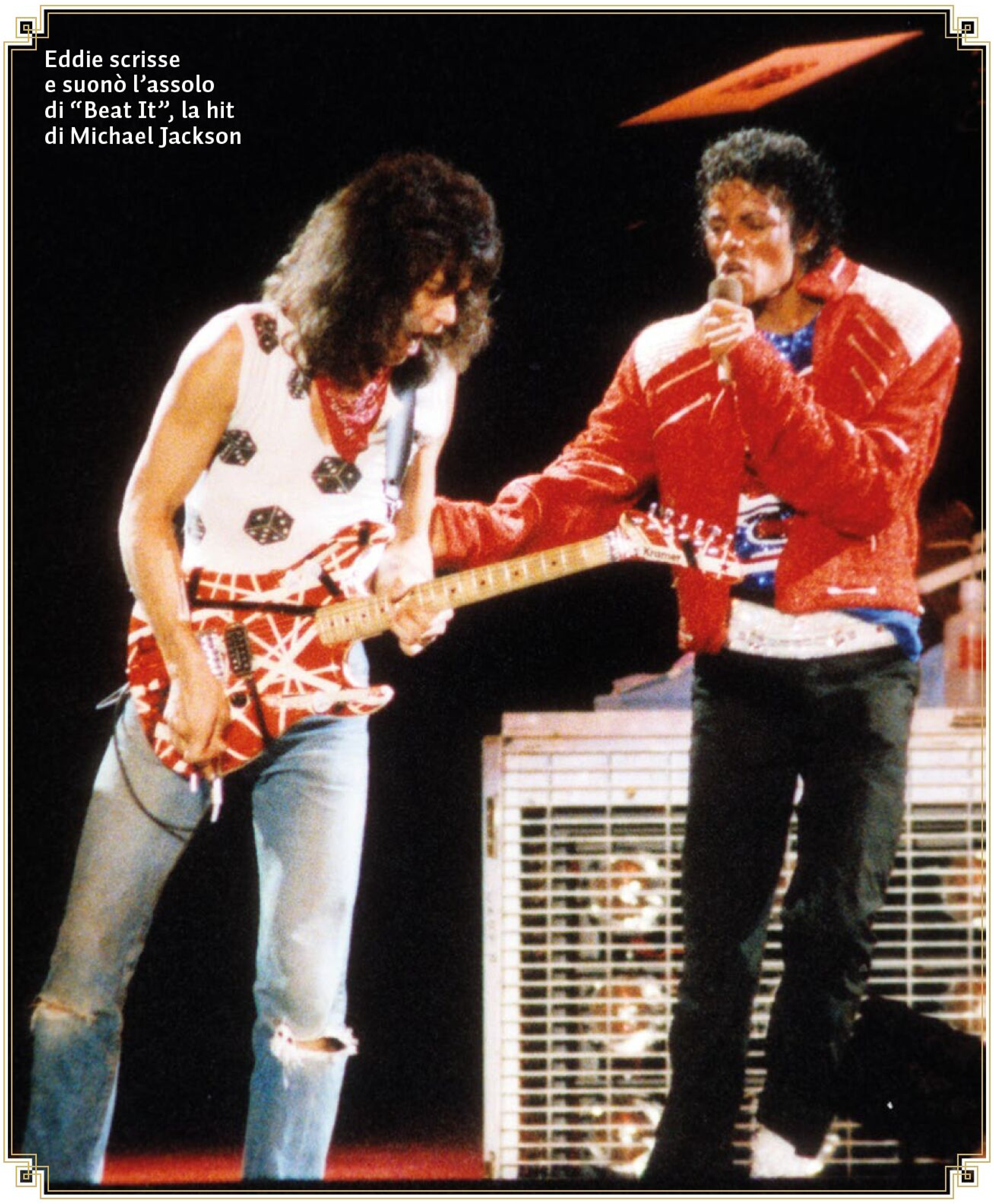
Van Halen

Runnin' With The Devil

Sul finire degli anni Settanta, i Van Halen stavano diventando una delle band più importanti nella Storia del Rock. Ma il successo ha sempre un prezzo da pagare...

Testo: **Johnny Black**
Traduzione e adattamento: **Maus**

*Scoperti da **Gene Simmons**, bassista dei **Kiss**, in un minuscolo club di Hollywood, nel 1978 i **Van Halen** piazzarono il loro album di debutto nella Top 20 americana dei dischi più venduti, arrivando al 19° posto della classifica **Billboard US**. Avere un cantante esplosivo e un chitarrista stupefacente rendeva ogni loro concerto un evento imperdibile. Tuttavia, già dagli inizi, sotto la superficie ribollivano molte tensioni. Lo sfacciato e oltraggioso **David Lee Roth** si scatenava in folli eccessi, abbracciando uno stile di vita che il chitarrista **Eddie Van Halen** considerava quantomeno sciocco. Il folgorante successo ottenuto nel 1978 lasciò il posto alla sfrenata vita in tour che, dal 1979 al 1982, vide la band dare il meglio di sé sul palco e il peggio nei party dopo ogni concerto. Nel frattempo, i fragili equilibri interni al gruppo cominciavano a vacillare. Ecco il racconto di quegli anni, direttamente dalle voci di **David Lee Roth**, **Eddie Van Halen**, **Alex Van Halen** e dei musicisti o addetti ai lavori che vissero con loro 'on the road'.*



Eddie scrisse e suonò l'assolo di "Beat It", la hit di Michael Jackson

1979

Primi di gennaio del 1979:
All'inizio dell'anno venne completato l'album "*Van Halen II*", prodotto da **Ted Templeman** a Hollywood, in California, negli studi **Sunset Sound Recorders**. Il budget a disposizione era inferiore a quello stanziato per il primo disco ma bastarono appena sei giorni per registrare tutto. Diverse canzoni facevano già parte del repertorio della band da anni.
David Lee Roth: Dai tizi della **Warner Brothers**, i **Van Halen** sono sempre stati considerati il 'figlio bastardo'. Beccavamo 1 dollaro e mezzo di royalty per ogni disco venduto e dovevamo dividere la cifra in quattro, mentre altri artisti sotto contratto con loro prendevano 2 dollari e mezzo o addirittura 3 dollari. Il nostro tour durò più di dieci mesi e fece guadagnare alla **Warner** un milione di dollari. Ci lanciammo nella realizzazione del nuovo disco, ma eravamo totalmente impreparati e, proprio per questo, il nostro sound risultò incredibilmente spontaneo. Era una cosa del tipo: «*Ok, buona la prima, andiamo con la prossima* canzone», in perfetto stile **Van Halen**.
Eddie Van Halen: "*Somebody Get Me A Doctor*" era uno dei nostri pezzi preferiti e piaceva molto anche alla gente che ci seguiva da prima che uscisse il disco di debutto. Con **Ted** eravamo soliti esaminare le nostre varie canzoni e decidere quali inserire in un album. "*Somebody Get Me A Doctor*" non era rientrata nella selezione per "*Van Halen I*" perché qualcuno, nella band, aveva detto: «*E se la tenessimo buona per il prossimo lavoro?*»
Ted Templeman (produttore): Il mio compito con i **Van Halen**? Piazzargli un microfono davanti e far partire il registratore. Erano molto professionali. Lavoravano sodo.
Eddie: La mia preferita era "*Light Up The Sky*". Scrissi la mia parte subito dopo aver finito di registrare il primo disco.
Quando tornammo dal tour, facemmo sentire a **Ted** i riff e le nuove canzoni. "*Light Up The Sky*" piaceva molto anche a lui. Ero sorpreso, data la natura *progressive* del pezzo.
Ted: Gli assoli che senti nel disco sono suonati in diretta, senza sovraincisioni. **Eddie** attaccava un solo e, quando finiva, tornava a suonare l'accompagnamento. Quando lavori con musicisti di questo livello, non devi fare granché, in realtà.

23 marzo 1979: "Van Halen II esce negli USA".
Eddie: Le recensioni dicevano: «*Non è come il primo*». In effetti, era diverso. Era una specie di 'paradosso del **Comma 22**' (libro antimilitarista di **Joseph Heller**), perché se il secondo disco fosse stato uguale al primo, tutti avrebbero detto: «*Che palle, sempre le stesse cose*».

25 marzo 1979: **Selland Arena**, Fresno (CA).

LA PLAYLIST ESSENZIALE
1978 - Van Halen

Chi pensava che la chitarra e il rock fossero ormai giunti alla fine dovette ricredersi quando Eddie e soci pubblicarono questo strepitoso album d'esordio. Una vera eruzione di rock...

ASCOLTA ANCHE:
- **Runnin' With The Devil**
- **Eruption**
- **D.O.A.**
- **Everybody Wants Some!!**
- **Sinner's Swing!**

LA BAND [1978-1982]
Voce, salti: David Lee Roth
Chitarra solista, cori: Eddie Van Halen
Basso, cori: Michael Anthony
Batteria, cori: Alex Van Halen

Eddie controlla l'accordatura prima di salire sul palco del Lewisham Odeon. Siamo a Londra, nel 1978

> «Il nostro tour del 1978 durò più di dieci mesi e fece guadagnare alla Warner un milione di dollari»
> **David Lee Roth**

Si parte per il "*World Vacation Tour*"con un bel po' di attrezzatura: 33 tonnellate di equipaggiamento da palco, che comprendono 22 tonnellate di sound system da 10mila watt e 10 tonnellate di impianto luci, per un totale di 440mila watt. La crew è formata da 24 tecnici, guardie del corpo personali, due preparatori atletici. Il 25 marzo, giorno del primo concerto, aprono la serata i **Fabulous Poodles**, ma una parte del pubblico li costringe a lasciare il palco.
Neil Zlozower (fotografo del tour): È stato il periodo più divertente della mia vita. In precedenza ero stato in tour con gruppi come i **Poison**, i **Mötley Crüe** e i **Ratt**, ma nessuno era come i **Van Halen** per quanto riguarda la quantità di ragazze e il divertimento.
Bobby Valentino (violinista e cantante dei Fabulous Poodles): In quello stesso anno andammo in tour con i **Ramones** e con **Tom Petty**: nessun problema, tutto filò via liscio. Con la audience dei **Van Halen**, invece, fu un disastro. Forse eravamo troppo strambi per loro. Decidemmo di abbandonare il carrozzone quando il nostro batterista venne colpito da un lucchetto.

3 aprile 1979: "Van Halen II" è disco d'oro.

7 aprile 1979: Van Halen, **Cheap Trick**, **Ted Nugent**, **Aerosmith** e altri gruppi suonano al **California Music Festival** al **Memorial Coliseum** di Los Angeles. I **Van Halen** si presentano con una flotta di sedici limousine bianche. All'ingresso del backstage, due nani e uno scimpanzé vestito come **David Lee Roth** accolgono i 300 'ospiti riservati' del quartetto.
David: Sì, avevo due guardie del corpo, **Jimmy** e **Danny**, due nani che prima lavoravano in un circo. Le guardie del corpo mi servivano, ero costantemente in pericolo: intere scolaresche di quattordicenni arrapate potevano farmi la festa da un momento all'altro. Quando metti la testa fuori della camera da letto e vedi una minorenne che se ne va in giro indossando soltanto un piccolo asciugamano capisci di non essere al sicuro.

14 aprile 1979: "*Van Halen II*" irrompe nella classifica britannica. Salirà sino alla posizione 23.
Geoff Barton (magazine Sounds): Il chitarrista **Edward Van Halen** non riesce a suonare meno di sei note alla volta, non spara lo stesso logoro riff troppo a lungo, arricchisce ogni passaggio e fa sfoggio della sua abilità, infilando ovunque suoni metallici. Il cantante **David Lee Roth**, invece, sembra voler mandare in frantumi il suo bicchiere di cristallo colmo di vino, visto che passa il tempo a urlare: «*Ow! Ow! Ow!*».

19 aprile 1979: The Center Colisuem, Seattle. **Robert Fleishman** (ex-cantante dei **Journeys**) apre i concerti per due settimane.
Robert Fleishman: Nel mio album di debutto, "*Perfect Stranger*", c'era un pezzo intitolato "*Ace In The Hole*". Quando lo scrissi non avevo in mente alcun doppio senso ma il bassista dei **Van Halen**, **Michael Anthony**, mi disse che gli piaceva un sacco sbattersi le pollastre sul tour bus ascoltando la mia canzone. **Eddie**, **Alex** e **Michael** ridevano parecchio di questa cosa. **David**, invece, sembrava avere altro da fare e lo si vedeva solo per i concerti.
David: Non sono mai stato un tipo di compagnia. Stavo sempre da solo e la cosa mi piaceva.
Robert Felischman: Durante il tour mi capitò di passare davanti alla camera di **Eddie**. Guardai dentro e dissi: «*Ehilà!*». Mi fece entrare e chiacchierammo a lungo. Disse che avrebbe voluto suonare con un cantante come me. Dopo il mio concerto, raggiungevo l'area del mixer per guardare la loro esibizione. Erano una band pazzesca, senza dubbio.

8 maggio 1979: "*Van Halen II*" è disco di platino.

19 maggio 1979: The Spectrum, Philadelphia.
Steve Gett (redattore di Melody Maker): Nel backstage, **David Lee Roth** si accinge a prepararsi per il concerto. È una procedura piuttosto delicata. Prova diversi abiti di scena prima di sceglierne uno. Definirlo vanitoso

Michael Anthony e Alex Van Halen sono il 'motore ritmico' del gruppo

sarebbe un eufemismo, mentre 'narcisista' è sicuramente appropriato: ha messo un tappetino per la ginnastica davanti a uno specchio per potersi guardare mentre flette i muscoli.

Eddie: Avere uno come **Dave** nel gruppo ti dà il meglio e il peggio di ogni cosa.

Alex Van Halen: Volevamo far sì che il mondo ascoltasse la nostra musica. **Dave** andava benone per lo scopo, ma non eravamo amiconi.

David: Per tutto il tempo che sono stato nel gruppo ho ricoperto il ruolo di leader. Dominavo, esigevo con severità e, se qualcosa andava storto, me ne assumevo la responsabilità.

Steve Gett: A Philadelphia, il nuovo show dei **Van Halen** si è dimostrato semplicemente esplosivo. Con band come **Styx** e **Kansas** in circolazione, l'*arena rock* può sembrare il business musicale più fiorente in America. Ma quando arrivano i **Van Halen**, lo *stomp rock* travolge tutto. I ragazzi arrivano in massa e, nelle prime file, sembra di vedere gli Unni di Attila, con la bava alla bocca.

> **«Tra il 1980 e il 1984 sniffai parecchia coca e ingurgitai molto alcol. Ne avevo bisogno. Non avevo una vita sociale»**
> **Eddie Van Halen**

27 giugno 1979: Apollo, Manchester.

Ian Dockry (uno degli spettatori): È stato uno di quei concerti che resteranno impressi per sempre nella mia mente. **David Lee Roth** è stato semplicemente incredibile. Ha portato una telecamera sul palco e ha puntato un riflettore sul pubblico. Ci ha detto che era il compleanno di **Michael Anthony** (festeggiato un po' in ritardo: **Michael Anthony Sobolewski** nacque il 20 giugno 1954, a Chicago) e voleva filmare la platea per avere un ricordo della serata. Più tardi, ho scoperto che ripete la stessa scena a ogni concerto.

28 giugno 1979: Rainbow Theatre, Londra.

Rick Burton (Light designer del Rainbow): Quanto arrivarono pensai: «*La band è rock'n'roll e pure la loro crew*». Perfino il tecnico delle luci se ne andava in giro avvinghiato a un paio di ragazzotte. L'impianto luci era imponente, non si era mai visto niente del genere al **Rainbow**.

Nick Kent (magazine NME): Il pubblico era fondamentalmente composto da maschi con capelli lunghi fino al collo o a metà schiena e giubbotti di jeans senza maniche, decorati con toppe o semplici scritte raffazzonate che citavano gruppi simili ai **Van Halen**, come **Rush**, **Kiss**, **Status Quo**, **Led Zeppelin**, **Ted Nugent**.

David: Ci piaceva molto leggere le recensioni che parlavano di noi. I giornalisti che ci detestavano, e spendevano aggettivi coloriti per dirlo, dovevano farsi in quattro per essere convincenti.

10 luglio1979: Memorial Coliseum, Texas.

Neil Zlozower: Entrai nel camerino e **Dave** era lì, con questa biondina che, a occhio, pesava quaranta chili e stava facendo 'fellatio' a ripetizione. La bionda aveva con sé una macchina per cucire: era la sarta personale di **Dave**... la professionalità innanzitutto. Scattai una foto di **Dave** e la ragazza. Lui indossava solo gli slip, lei era in hot pants, china verso l'obiettivo. La foto fu scelta per la copertina del magazine *Spin* come uno dei 100 "sleaziest moments" (momenti equivoci) del rock. Dopo lo show vidi quella stessa ragazza seduta in terra con la lingua a penzoloni e gli occhi fuori dalle orbite, come se avesse ingerito venti **Quaaludes** (farmaco con azione sedativo-ipnotica, usato anche come droga). Brutta storia.

11 luglio 1979: The Music Hall, Houston.

Neil Zlozower: Tra le canzoni di "*Van Halen II*" ce n'è una intitolata "*Beautiful Girls*". Prima di raggiungere il Texas, i **Van Halen** fanno un annuncio alle stazioni radio locali: ci sarà un "*Beautiful Girls Contest*", quindi tutte le ragazze più belle delle città circostanti sono invitate al party dopo il concerto, che si terrà in un club, dove la band eleggerà la migliore tra loro. Si presentarono una settantina di ragazze, con indosso minigonne striminzite o bikini praticamente inesistenti. Vennero disposte a quadrato, a descrivere il perimetro del

I Van Halen, al completo. Da sinistra a destra: Michael Anthony (basso), Eddie Van Halen (chitarra), David Lee Roth (voce), Alex Van Halen (batteria)

Negli Anni Ottanta, David era considerato un sex symbol, come testimoniano i molti servizi apparsi sulle più importanti riviste dell'epoca

«Nel gruppo non vedevano di buon occhio le mie collaborazioni esterne. Pensai: 'Non glielo dico! Siamo seri: quando mai verranno a sapere che ho suonato nel disco di un nero?'»

Eddie Van Halen a proposito di "Beat It" e Michael Jackson

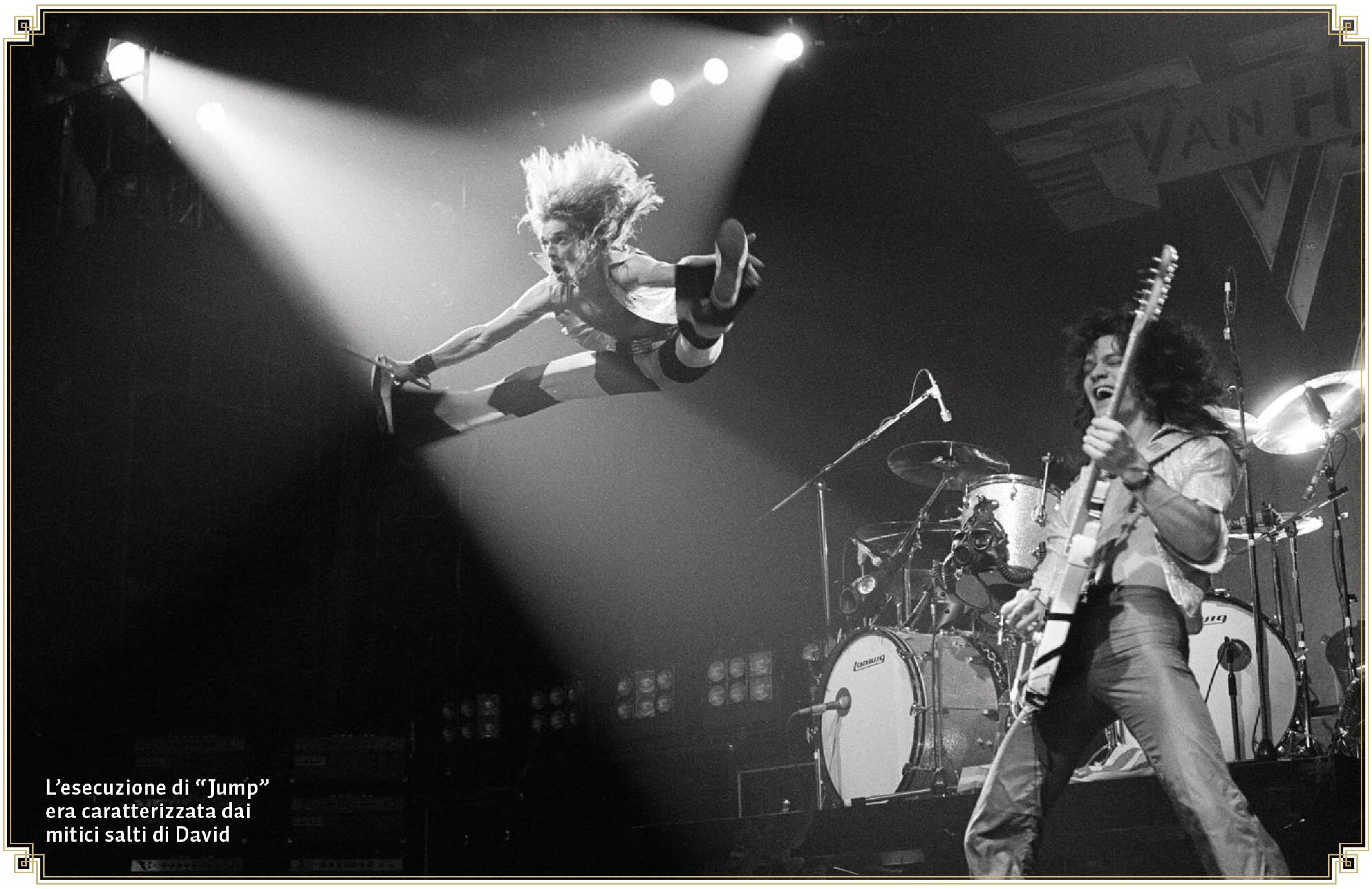
club. Quando fu il momento di annunciare la vincitrice, i membri della band le guardarono e poi **Dave** annunciò: «*Volete sapere una cosa? Avete vinto tutte! Perché non ci seguite in hotel?*». Finì in un'orgia. Non si parlava ancora di AIDS, quindi nessuno usò preservativi. Con i **Van Halen**, ogni giorno era festa. Perfino io, che ero soltanto un fotografo, mi portavo in camera due o tre tipe diverse ogni notte.

14 luglio 1979: "*Dance The Night Away*" è il primo singolo dei **Van Halen** a entrare nella Top 20 (raggiunge il 15° posto).
David: La mettemmo insieme in un pomeriggio. Il modo in cui componevamo, se così si può dire, era questo: ci mettevamo in cerchio e canticchiavamo delle cose fino a quando qualcuno diceva «*Uhm...*».
Eddie: Infatti dicemmo: ehi, questa è davvero OK! Intitoliamola "*Dance The Night Away!*"

1980

22 marzo 1980: Al **Lane County Fairgrounds** di Eugene, Oregon, inizia il **World Invasion Tour**. L'impianto luci è il più complesso mai realizzato e, per portarlo in giro, servono sette camion con rimorchio. Viene introdotta la leggendaria clausola contrattuale "brown M&M's": a ogni concerto la band si aspetta di trovare nel backstage una bella ciotola di "M&M's" senza i confettini ricoperti di glassa marrone. Se c'è anche un solo confettino di quel colore, la band può decidere di chiedere i danni all'organizzazione oppure di non suonare. In seguito saranno implementate altre bizzarrie, ad esempio il "pass Q": ai roadie vengono dati alcuni backstage pass contrassegnati dalla lettera "Q". Se la band vede una donna degna di attenzione durante il concerto, il roadie dovrà consegnarle il "pass Q", invitandola nel backstage. Caccia grossa, insomma.
Neil Zlozower: La clausola "brown M&M's" era puramente pratica. Non nasceva da un odio per i confetti marroni, ma serviva per controllare che il management lavorasse in modo accurato. Trovare dei confettini marroni significava che non avevano letto con attenzione tutto il contratto.

26 marzo 1980: Negli Stati Uniti esce il terzo album della band, "*Women And Children First*", che, per la prima volta, contiene esclusivamente brani originali.
Eddie: Finimmo la musica in sei giorni e l'intero album in otto. Ci sono artisti che ci mettono molto più tempo e io non capisco perché. Il disco costò meno di 40.000 dollari.
David: Era passato un sacco di tempo dall'ultima volta che avevo scritto dei testi, ma non potevo certo ammetterlo davanti a un uomo di talento come **Ted Templeman**. Così, in "*Everybody Wants Some*", mi senti cantare "I like the way the line runs up the back of those stockings" (Mi piace il modo in cui la riga corre sulla parte posteriore di quelle calze): parlavo di ciò che riuscivo a vedere della ragazza che stava oltre il vetro della saletta operativa centrale.
Eddie: Avevo una chitarra elettrica Rickenbacker (nel pezzo "*In a Simple Rhyme*"). Il suono che usciva dal mio ampli non era per niente soddisfacente, così chiesi a **Ted**: «*Puoi metterlo a posto in fase di mixaggio?*». Poi gli dissi di lasciar perdere. La mia teoria è semplice: se il suono 'vero' non è buono, non ci saranno speranze che migliori una volta registrato.
David: Hai presente il suono della la pioggia nel pezzo acustico "*Could This Be Magic*"? Aprimmo la saracinesca dello studio per registrare l'atmosfera che c'era all'esterno. Puoi sentire la pioggia, puoi sentire me che


L'esecuzione di "Jump" era caratterizzata dai mitici salti di David

batto il piede alla dodicesima battuta, puoi sentire armonie angeliche prodotte da **Alex** e **Michael**.

26 aprile 1980: Cobo Hall, Detroit, Michigan.
Dave DiMartino (magazine Creem): Decido di sedermi proprio davanti al palco, più o meno un'ora prima che cominci lo show. Sto lì, fumo qualche sigaretta, prendo due appunti. Mi rendo conto che la gente sta arrivando. Non vengono dai cancelli d'ingresso... ma dal backstage! E sono ragazze! Voglio dire: *esclusivamente* ragazze, che non hanno più di 16 o 17 anni! Tutte con il backstage pass!
David: La maggior parte delle cose che faccio... le faccio per 'colpa' delle ragazze. Se le ragazze non esistessero, non farei questo lavoro. Non mi preoccuperei della musica. Non mi preoccuperei nemmeno della colazione.

2 giugno 1980: "*Women And children First*" diventa disco di platino negli Stati Uniti.

17 giugno 1980: City Hall, Newcastle
Geoff Barton: Una vera delizia. Non è come starsene a casa a sentire i loro dischi. È stato un vero concerto. È stata una vera ammucchiata. Disordine, confusione, disorganizzazione. Un classico del caos.

18 giugno 1980: Apollo Theatre, Glasgow
David: Suonare all'**Apollo** significava entrare a far parte della Storia. Come i **Beatles** al **Cavern Club** o gli **Who** a Leeds (da cui nacque il leggendario "*Live At Leeds*").

Duncan Nicol (uno del pubblico): Roth era completamente ubriaco e passava da una bottiglia di vino all'altra. Non cantò molte canzoni e continuava a ripetere che si era portato a letto centinaia di donne da quando era diventato una star. È l'unico concerto che ho visto in cui la gente è rimasta seduta tutto il tempo. Alla fine il pubblico li ha fischiati in modo deciso.

28 giugno 1980: "*And The Cradle Will Rock*" arriva al 55° posto della classifica di **Billboard**.
Eddie: In questa canzone il sound della chitarra è creato in modo speciale. Registrammo il suono che facevano le corde quando le picchiettavo all'altezza del primo capotasto. Poi chiesi a Ted di suonare questa registrazione al rovescio, così l'attacco partiva dalla fine della nota. Intanto, con le unghie grattavo le *spring* (molle di regolazione della leva del vibrato, poste sul retro della chitarra). La leva stessa era in posizione neutra, così le molle erano a riposo. Infine, con il pollice sinistro colpivo la prima corda (il MI basso) all'altezza del terzo tasto (producendo quindi un SOL). Suonava davvero bene.

28 giugno 1980: La ristampa del singolo "*Runnin' With The Devil*" regala ai **Van Halen** il primo ingresso nelle classifiche britanniche, anche se si tratta di un trascurabile 52° posto.
29 agosto 1980: Nel backstage dell'**Hirsh Memorial Arenadi Shreveport**, Louisiana, **Eddie** conosce **Valerie Bertinelli**, star della soap TV "*One Day At A Time*". Per fare uno scherzo, **Valerie** regala a ogni membro della band una borsa di M&M's, comprese quelle marroni.
Valerie Bertinelli: Tornai a casa, ma non riuscivo a levarmi dalla mente la notte appena trascorsa. Pensai: «*Eddie è fenomenale*». Mi aveva colpito come nessun altro uomo nella mia vita. Era così sensibile. Entrambi abbiamo un pezzo della personalità dell'altro. Io a volte sono un po' pazza e lui, a volte, è un po' sano di mente.

12 settembre 1980: McNicholds Arena, Denver, Colorado.
I **Van Halen** notano che la clausola "brown M&M's" non è stata rispettata. La band fa causa, chiedendo un risarcimenti di 10.000 dollari.

15 settembre 1980: Veterans Memorial Coliseum di Phoenix, Arizona.
Valerie: Eddie aveva vinto il premio di **Guitar Player** come miglior chitarrista per il quarto anno consecutivo. Era felice. Andò al soundcheck e **Dave** lo aggredì, dicendo: «*Pensi di essere un figo solo perché hai vinto quel premio?*». **Eddie** tornò in albergo e cominciò a parlarmi di questo screzio. Le nostre stanze erano comunicanti. Si sedette per terra e scoppiò a piangere. Gli chiesi: «*Cosa c'è che non va?*». Non sapevo cosa fare. Lo conoscevo soltanto da un mese. Mi disse: «*Perché io sono così fortunato? Perché queste cose succedono sempre a me? Perché anche Dave non ha un po' più di fortuna? Perché non viene data un po' di attenzione anche a Dave?*

Donne, alcol e rock.
Il riassunto dei valori
di David Lee Roth

Forse, se succedesse, mi lascerebbe in pace per un po'». Poi mi guardò e mi disse: «*Ti amo*». E stava piangendo! «*Oh Dio, anche io ti amo!*» gli risposi. Un uomo che dice che ti ama, piangendo, è come... Dio... è così dolce!

9 ottobre 1980: **Oakland Coliseum**, Oakland, California. Gruppo di supporto: Talas
Billy Sheehan (bassista dei Talas): nel 1980 aprimmo trenta o quaranta concerti dei **Van Halen**. Erano una band grandiosa. Anche nei loro momenti peggiori, riuscivano a essere spettacolari, implacabili. Salivano sul palco e, ragazzi, la macchina iniziava a colpire. Straordinari, da quando partivano a quando, tra una canzone e l'altra, scherzavano tra di loro o con il pubblico. Lo stupefacente modo di suonare di **Eddie**, l'intera band, il groove... era tutto al di sopra della media. Alla fine di quel tour avevo imparato più di quanto non avessi appreso in tutti gli anni precedenti. Era come aver conseguito un PhD (dottorato di ricerca) in 'affari e spettacolo'. Vedemmo cose che non immaginavamo neanche.

1981

11 aprile 1981: **Eddie Van Halen** sposa **Valerie Bertinelli** a Westwood, California.
Valerie: Il prete ci consegnò un questionario da compilare per conoscerci meglio e ufficiare una cerimonia personalizzata. A casa riempimmo una delle pagine, poi ci facemmo un piccolo tiro di coca ciascuno.
Eddie: Tra il 1980 e l'84 sniffai parecchia coca e assunsi molto alcol. Credevo mi servissero per affrontare la situazione. Non avevo una vita sociale.

29 aprile 1981: Il quarto album dei **Van Halen**, l'oscuro "*Fair Warning*", esce negli Stati Uniti. Nonostante i due milioni di copie venduti, è il risultato meno eclatante dell'era **David Lee Roth**.
Eddie: In tutto il disco ero arrabbiato e frustrato. Come nel solo di "*Unchained*". Amo quella canzone. È raro che, riascoltando ciò che ho suonato, mi venga la pelle d'oca. ma in questo caso è successo.

12 maggio 1981: il **Fair Warning Tour** prende il via all'**Halifax Metro Center** di NovaScotia. Gruppo di supporto: i **Fools**.
Mike Girard (cantante dei Fools): **Roth** non era un tipo facile. Tutti gli altri, invece, erano fantastici. **Eddie** stava sempre con **Valerie** e, sopra le loro teste, svolazzavano mille cuoricini.

23 maggio 1981: "*Fair Warning*" entra nella classifica inglese. Raggiungerà la 49ª posizione.
Cynthia Rose (magazine NME): "*Fair Warning*" è la prova che **Van Halen** è diventato sinonimo di trionfo della forma sul contenuto. La loro è satira, ma sono dei pupazzi.

24 ottobre 1981: il **Fair Warning Tour** termina con uno show al **Tangerine Bowl** di Orlando, Florida. I **Van Halen** sono il gruppo di supporto, le star della serata sono i **Rolling Stones**.

18 novembre 1981: "*Fair Warning*" diventa disco di Platino negli Stati Uniti.

1982

Gennaio 1982: Viene registrata la cover di "*Oh, Pretty Woman*" ai **Sunset Sound Recorders Studio** di Hollywood, California.
Eddie: quando finì il tour di "*Fair Warning*" ci prendemmo un pausa e passammo parecchio tempo a scrivere. **Dave** disse: «*Ehi, perché non iniziamo il nuovo anno facendo uscire un singolo?*». Io risposi al volo: «*Ehi, se ti va di fare una cover, che ne dici di "Pretty woman"?*». Ci volle un solo giorno per registrarla.
3 aprile 1982: **Ace Frehley** annuncia pubblicamente che lascerà i **Kiss**.
Gene Simmons: Eddie venne nel nostro studio per incontrarmi e parlare della possibilità di unirsi ai **Kiss**. Voglio dire: lui era interessato, noi non gli avevamo chiesto niente. **Eddie** non sopportava più **David** e aveva una gran voglia di sciogliere il gruppo. Lo pregai di ripensarci. Per sua fortuna, mi ascoltò.

Da vero patito del Fai da Te, Eddie si è spesso costruito le proprie chitarre

David Lee Roth con una delle sue guardie del corpo, un nano campione di arti marziali

«Eddie non reggeva più David e aveva voglia di sciogliere il gruppo. Lo pregai di ripensarci. Per sua fortuna, mi ascoltò»
Gene Simmons Voce e Basso dei Kiss

14 aprile 1982: *"Diver Down"* esce negli USA.
Eddie: Ecco, *"Diver Down"* fu come dire: Facciamo stare **Eddie** al suo posto. **Ted** e **David** credevano che io fossi fuori controllo in *"Fair Warning"* ma per me quello era un disco di rock'n'roll. Punto. Non c'erano delle hit, cosa che alla **Warner** non piacque neanche un po'... ma a me non importava.
Un giorno, mentre **David** non c'era, chiesi a **Ted**: «*Cosa ne pensi di queste?*». Gli suonai l'introduzione in stile flamenco di *"Little Guitars"* e poi *"Cathedral"*. Lui esclamò: «*Dio! Ma perché non me le hai fatte sentire prima?*». Gli riportai le parole di **David**: «*Fanculo il guitar hero! **Eddie**, noi siamo una band!*». **Ted** concluse laconicamente: «*Fanculo **David**!*» e mettemmo i due pezzi nel disco.

17 aprile 1982: *"Oh, Pretty Woman"* arriva al 12° posto della classifica **Billboard**, nonostante il videoclip sia stato censurato da MTV.
Eddie: Già, c'era un travestito legato e due nani che lo molestavano, palpandogli il culo e tormentandolo in vario modo. **Dave** era Napoleone, **Mike** un samurai, mio fratello **Alex** era Tarzan e io un pistolero che faceva roteare la rivoltella prima di infilarla nella fondina.

23 aprile 1982: *"Diver Down"* esce in Gran Bretagna, dove arriva al 36° posto.

30 giugno 1982: *"Diver Down"* diventa disco di platino negli Stati Uniti.

3 luglio 1982: *"Dancing In The Street"*, celebre hit di **Martha & The Vandellas**, nella versione dei **Van Halen** arriva al 38° posto in classifica.
Eddie: Andiamo... noi che suoniamo *"Dancing In The Street"*? Che stupidaggine. Avrei preferito morire di fame suonando le mie canzoni.

14 luglio 1982: **Augusta-Richmond County Civic Center** di Augusta, Georgia: comincia il **Diver Down Tour**. Gruppo di supporto: **After The Fire**. Ottanta date per un incasso complessivo di dieci milioni di dollari.
Peter Banks (tastierista degli After The Fire): Stavamo gironzolando al **County Civic Center**, quando ci avvicina questo tipino sciatto e trasandato, vestito di jeans dalla testa ai piedi, che con garbo squisito ci chiede: «*Scusate, siete voi il gruppo di supporto?*». Noi rispondemmo di sì e lui ci fece vedere il posto, come in un rilassante tour guidato. A un certo punto ci indicò i camerini e, solo in quel momento, il nostro chitarrista sussurrò: «*Ehm... penso che la nostra 'guida' sia **Eddie Van Halen***». Capisci? Non l'avevamo riconosciuto! Nel backstage c'era un sacco di roba da mangiare: pasti caldi, insalate, drink. E anche due grosse scodelle in vetro piene di "M&M's" marroni, rifiutate dai **Van Halen**. Facemmo il nostro concerto e andò bene. Poi i **Van Halen** salirono sul palco e successe il finimondo. Voglio dire, **Freddie Mercury** teneva in pugno il suo pubblico, ma i **Van Halen** erano a un livello molto più alto.

20 luglio 1982: **Knoxville Coliseum**, Tennessee.
Peter Banks: Ci vollero almeno cinque concerti prima che capissimo cosa stava accadendo davvero. I **Van Halen** avevano davvero qualcosa di speciale. Potevano trascinare intere mandrie di ragazze in hotel ma questo non diminuiva il loro rendimento: musicalmente erano superbi. Soprattutto perché i fratelli **Eddie** e **Alex** si capivano reciprocamente alla perfezione, erano totalmente sincronizzati.

13 agosto 1982: **Cobo Hall** di Detroit, Michigan.
Steve Gett: Al termine di ogni concerto c'erano orde di giovani donne che affollavano il backstage... e poche di loro erano lì per avere un autografo.
Peter Banks: si lavorava a tempo pieno, un concerto al giorno e sempre in posti molto distanti l'uno dall'altro. Eravamo alla **Cobo Hall** di Detroit e qualcuno compiva gli anni, non ricordo chi. Dopo il concerto andammo tutti in hotel, dove erano stati riservati due interi piani. C'erano moltissime ragazze che tentavano di accedere, in ogni modo possibile, a questo party. A un certo punto spinsero dentro una gigantecsa torta, dalla cui sommità balzò fuori all'improvviso una donna nuda.
David: Nei primi anni Novanta constatammo che esistevano groupie professioniste... che assomigliavano fisicamente ai **Mötley Crüe**. No, a mio avviso le migliori *groupie* sono le

Sul palco, Eddie, David e soci erano davvero clamorosi

casalinghe che, una sera, scelgono di uscire a divertirsi e lo fanno senza freni.

14 agosto 1982: Seconda notte al **Cobo Hall** di Detroit, Michigan

Peter Banks: La festa continuò il secondo giorno e i **Van Halen,** a quel punto, erano completamente stravolti. Nonostante questo, tennero un concerto memorabile. Quando salirono sul palco, diedero inizio al loro show e, al termine della performance, iniziò il party.

David: Potevo stare sveglio anche per due o tre notti di fila ma, al momento di levare le tende, buttavo giù un bel po' di vitamine e dicevo: «*Ok, ditemi qual è la prossima data*». Nessuno poteva competere con noi. Groupie e addetti ai lavori ci giravano intorno per un paio di giorni, poi si arrendevano.

11 ottobre 1982: Onstage a Largo, Maryland. **Dave** annuncia che, per il quinto anno di seguito, **Eddie** è il "Guitarist Of The Year" secondo la prestigiosa rivista **Guitar Player**.

Billy Sheehan: Credo che, direttamente o indirettamente, il modo di suonare di **Eddie** abbia influenzato ogni altro chitarrista, anche quelli che, tecnicamente e stilisticamente, facevano di tutto per essere diversi da lui.

22 ottobre 1982: Quando la band arriva al **Centrum** di Worcester, Massacchusetts, viene proclamato il "Van Halen Day". Gruppo di spalla: **Joe Whiting And The Bandit Band**

Joe Whiting: Avevo già partecipato a dei grandi show, per esempio con **ZZ Top**, **The Allman Brothers** e **Three Dog Night**, ma non mi ero mai trovato davanti a un pubblico di feroci appassionati di hard rock. Devi sempre stare attento che non ti arrivi addosso qualcosa: lucchetti, scarpe, bottiglie di birra o di whisky. Quando tiravano qualcosa addosso a **David**, lui fermava gli altri e, rivolgendosi a chi lo aveva usato come bersaglio, lo mandava affanculo. Una notte, dopo aver stoppato la band, **David** guardò dritto davanti a sé e urlò: «*Ehi tu, figlio di puttana! Quando finirà il concerto scenderò da questo palco e andrò dritto dritto a scoparmi la tua ragazza*». Ci fu un boato. Non contento, **David** aggiunse: «*E se hai voglia di aspettare, dopo essermi fatto la tua ragazza ti riempirò di calci nel culo*». A quel punto la gente è letteralmente impazzita.

30 novembre 1982: esce "*Thriller*" di **Michael Jackson**. **Eddie** suona l'assolo di "*Beat It*".

Michael Jackson: Volevo scrivere il tipo di canzone rock che, come appassionato, avrei acquistato. Allo stesso tempo, avevo intenzione di fare qualcosa di completamente diverso da ciò che si sentiva alla radio.

Quincy Jones: Decisi di chiamare **Eddie Van Halen** e di affidargli l'assolo di "*Beat It*".

Eddie: Risposi al telefono e dissi: «*Hello*». Dall'altra parte una voce maschile mi disse: «*Hello*». Poi più niente. Io non sentivo lui, lui non sentiva me. Misi giù la cornetta e tornai a fare le mie cose. Il telefono squillò di nuovo: «***Eddie**, sei tu? Qui parla **Quincy**, mi senti?*». Mi venne da dire, spontaneamente: «***Quincy** chi? Ma chi cazzo sei? Che vuoi da me, stronzo?*». Lui non si perse d'animo: «*Senti, sono **Quincy Jones**, ti va di parlare?*». Io pensai: "*Quin... Oh Cristo!*". Divertente, non trovi?

Bruce Swedien (sound engineer): L'assolo di **Eddie** è incredibile. Quando arrivò, si sistemò nello Studio B a Westlake. Io ero nello Studio A, con **Michael** e **Quincy**. Feci un salto da **Eddie** mentre stava sistemando le sue attrezzature, ma scappai via quasi subito: il volume era assurdamente alto e le mie orecchie non avrebbero retto una tale onda d'urto per più di qualche secondo. Non so come facesse lui.

Eddie: C'erano persone nel gruppo che non vedevano di buon occhio le mie collaborazioni esterne. Così pensai: «*Dai, non glielo dico. Siamo seri: quando mai verranno a sapere che ho suonato nel disco di un nero?*».

12 dicembre 1982: Il **Diver Down Tour** si conclude in Florida, al **Jacksonville Coliseum**. Le date del successivo tour europeo vengono rapidamente cancellate quando **Warner** chiede al gruppo di tornare in studio per lavorare al successivo disco, che sarà il trionfale "1984", che ospita "Jump".

Neil Zlozower: Il loro successo aumentava disco dopo disco. Ma il successo portò dei problemi. Le personalità entrarono in contrasto. Tutti volevano avere la macchina più bella, la casa più bella, la fidanzata più bella. Molte persone avevano criticato "Diver Down",. D'altra parte, non è sempre facile esprimerti ai massimi livelli. I **Van Halen** erano costantemente in tour: come avrebbero potuto produrre qualcosa di buono se non avevano il tempo di godersi la vita? ❼

Born In The U.S.A.

Bruce chiama, l'America risponde

Dopo le canzoni crepuscolari e scure di NEBRASKA, a spaccare gli anni 80 ci pensa un album che è il suo esatto opposto: un tuono fragoroso, un lampo accecante quanto il neon appeso al soffitto della cantina del Boss e della sua band.

Appena due anni prima, il video di Atlantic City, da NEBRASKA, rigoroso bianco e nero senza alcuna immagine del cantante al suo interno, era stato un segnale di precisa resistenza alle nuove tendenze ben sostenute da MTV. Con Born In The U.S.A., l'album del 1984, le cose cambiano e non di poco: il suono più muscolare e moderno, il tono fisico da body builder guadagnato con ore di palestra, la necessità di rivolgersi a un pubblico più ampio per far rifiatare la casa discografica dopo l'oscuro disco del 1982, sono le forze che, tutte insieme, proiettano Springsteen nella dimensione, per lui fino ad allora sconosciuta, di pop star.

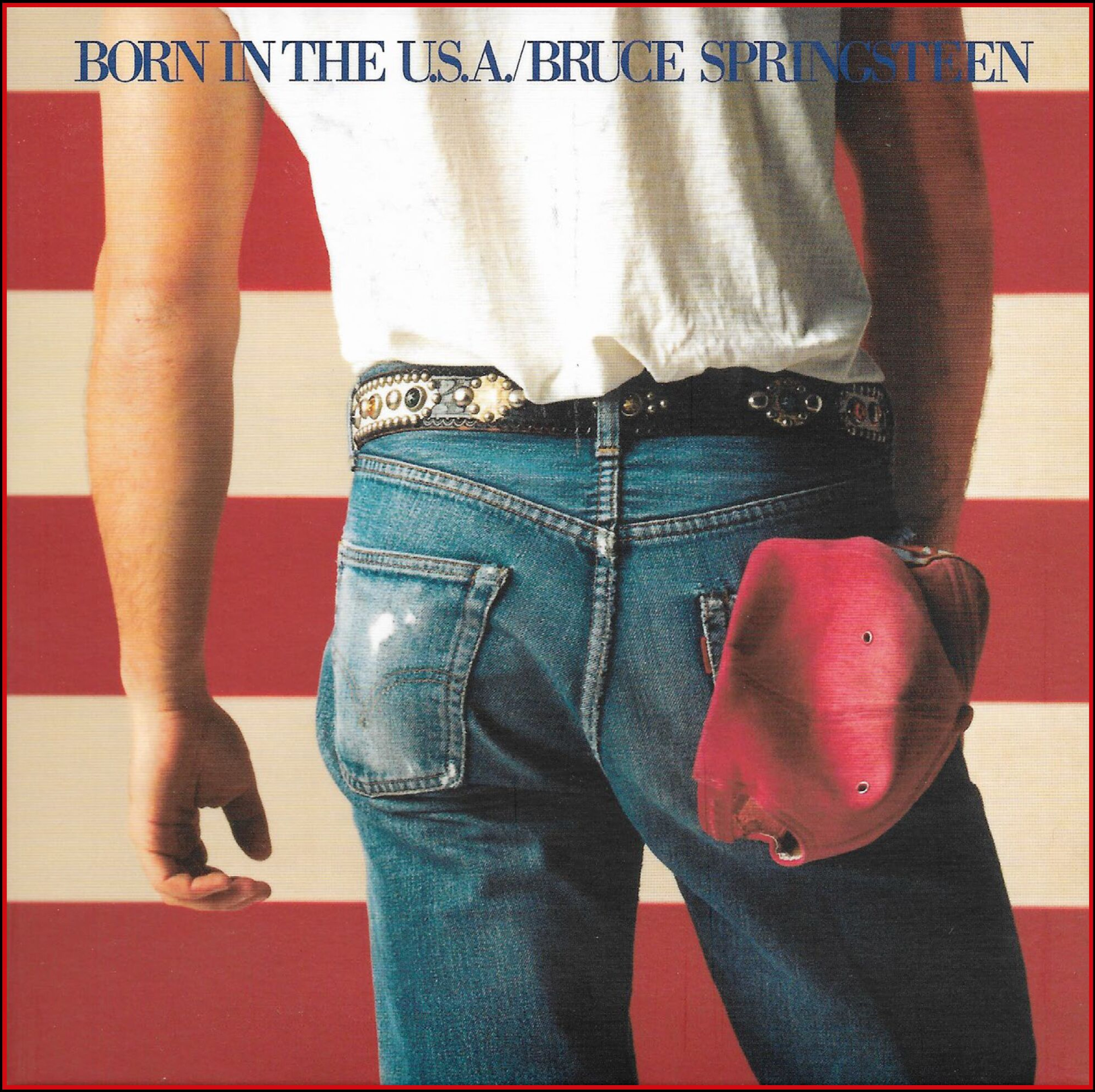
Dancing In The Dark, primo di sei singoli tratti dal disco, nelle mani dell'esperto regista Brian De Palma diventa un videoclip ammiccante che ottiene subito un grande successo facendo del 45 giri il singolo che Jon Landau cercava da tempo per il suo artista, che ha in mano un disco in grado di portare clamore e vendite come mai avvenuto prima. Così come era accaduto per The River, il tour parte quasi in contemporanea con la pubblicazione dell'album, che così riceve da subito la spinta utile a farsi largo in una classifica non facile, fino a quel momento, per un artista come Springsteen. Come i cani sciolti di Nebraska, il veterano del Vietnam che urla di rabbia e risentimento nella title track è la voce di un Paese che arranca tra mille difficoltà e che mai ha dimenticato le atrocità viste in terra d'Oriente. Il reinserimento è stato per lui difficile così come problematico è per altri personaggi che popolano queste canzoni pagare l'affitto di casa o riaversi dalle batoste della vita. Forte di questi e altri contenuti, Springsteen resta il credibile portavoce della classe operaia americana, anche se smussa alcuni angoli del proprio suono. Le tastiere di Bittan, più moderne, conferiscono alle canzoni quelle caratteristiche di attualità che prima mancavano. Ora la E Street Band, che ha perduto Steve Van Zandt fattosi Little Steven e partito in tour per conto proprio sembra più vicina a un sentire «medio». A dimostrarlo, mentre Nils Lofgren è diventato il nuovo chitarrista, saranno le folle oceaniche raccolte tra arene e stadi in America, Europa, Australia e Giappone, Paesi toccati tra il 1984 e il 1985 mentre Springsteen convola a nozze con la modella Julianne Phillips e il disco si avvicina lentamente ai record di vendita di campioni delle charts americane come The Dark Side Of The Moon dei Pink Floyd, Rumours dei Fleetwood Mac e Thriller di Michael Jackson.

> **«Per quanto i personaggi qui aspirino malinconicamente a una ricompensa del Sogno americano infranto, l'esuberante voce di Springsteen e la pienezza della musica ci annunciano che non hanno per nulla rinunciato a sperare in qualcosa di meglio»**
>
> **«Rolling Stone»**

IL DISCO, NEL DETTAGLIO

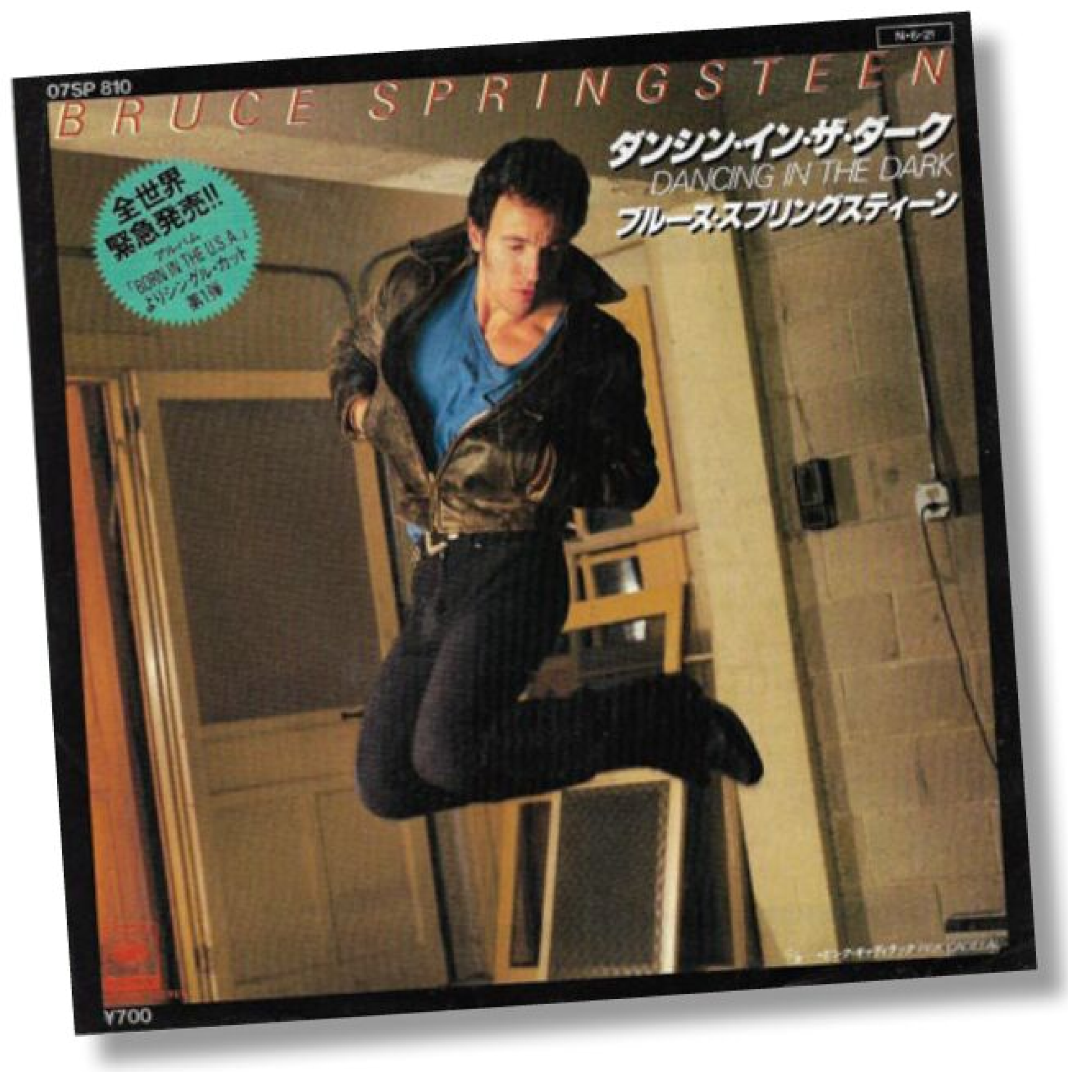
Se NEBRASKA, che era dunque stato crepuscolare, scuro, con solo i fari anteriori di una Chevrolet Deluxe a indicare la strada, BORN IN THE U.S.A. sembra ancora oggi il suo opposto. Le sue canzoni, piombate nel mezzo dei rinnovatori anni Ottanta, sono un lampo accecante, accecante quanto un neon incollato al soffitto della cantina in cui Bruce Springsteen è ritratto insieme alla E Street Band. Come in alcuni scatti

Springsteen
con la bandiera
americana alle
sue spalle:
una delle immagini
più iconiche degli
anni 80.



«L'oscurità ai margini di un cuore rock'n'roll. Non puoi accendere un fuoco senza una scintilla, ma la fiamma è la stessa che incendiò Cadillac Ranch, o il capannone del convegno notturno degli uomini senza donne. Tutti hanno un cuore affamato, e Bruce – grazie al cielo – non è ancora disposto ad accontentarsi di un fast food. Una danza a stomaco vuoto, sul filo dei nervi, a molte miglia dal confine del Nebraska»

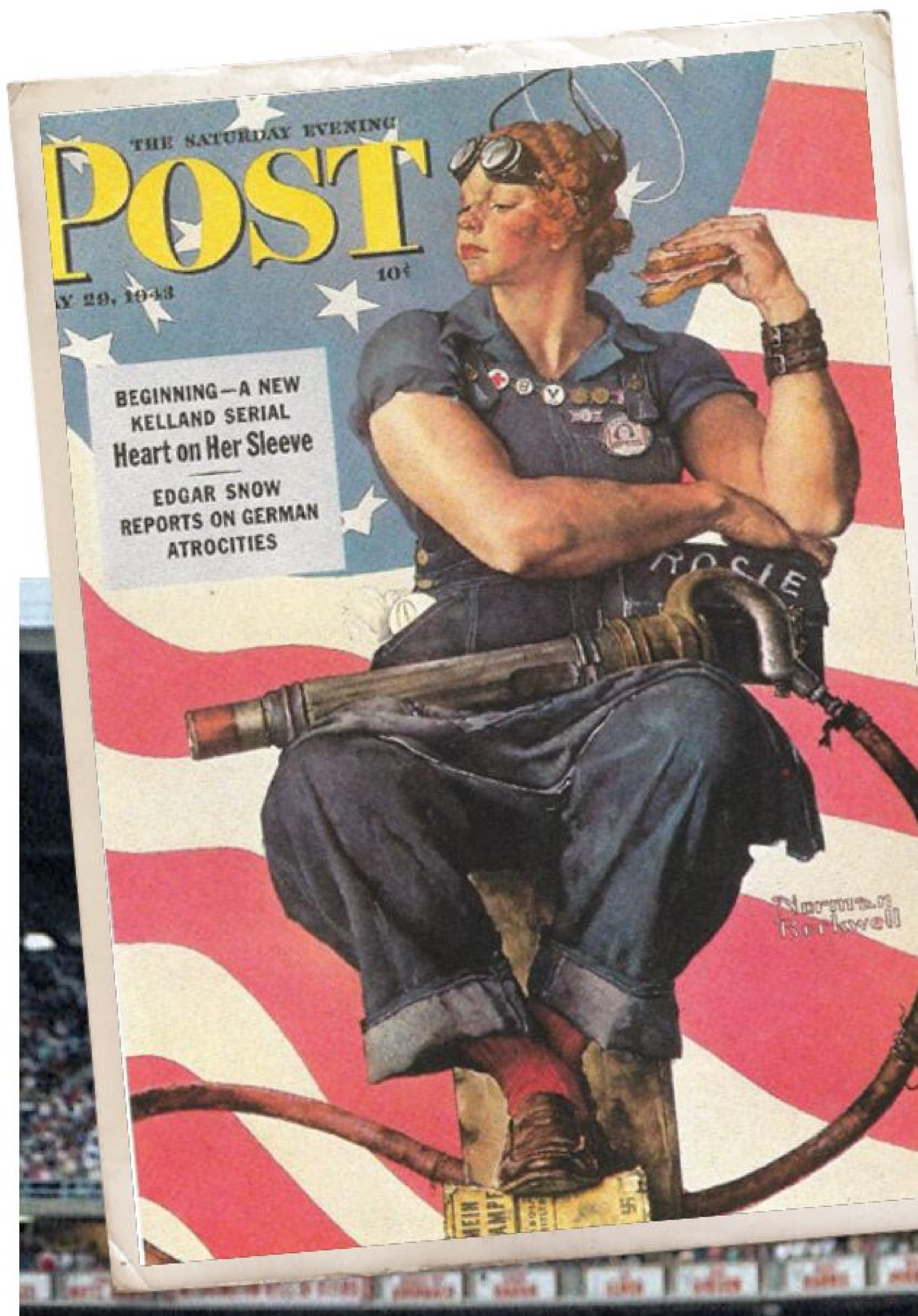
Stefano Mannucci, «Rockstar», giugno 1984



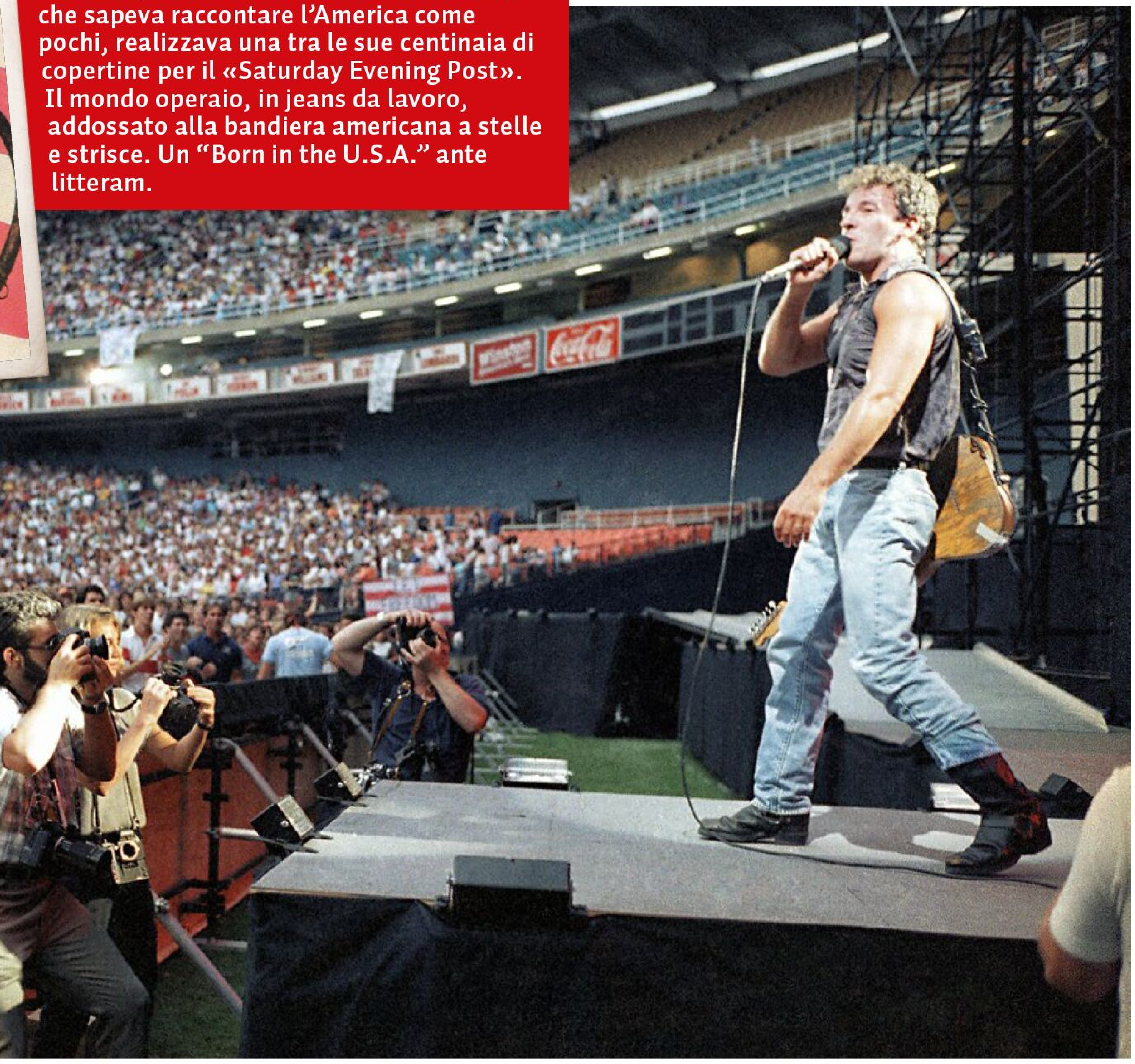
«Ascoltando Dancing In The Dark, decifrando simbolicamente la copertina di BORN IN THE U.S.A. il fan ha la dolorosa sensazione che qualcosa sia cambiato e oggi Springsteen sia disposto ad accondiscendere al commercio e al mito, a tradire la sua purezza»

Riccardo Bertoncelli, «Fare Musica», luglio/agosto 1984

inseriti in THE RIVER, il gruppo protegge il suo Boss davanti all'obbiettivo. In sala di registrazione tutto fila liscio e la coesione tra i musicisti è altissima, dunque favorevole alla produzione di un suono che deve ancorarsi al passato ma che i tempi suggeriscono dover essere in qualcosa differente. Dalla fiera e roboante canzone che dà il titolo all'album al sintetizzatore un po' glaciale che avvolge la conclusiva My Hometown, tutto mostra uno Springsteen diverso da quello che due anni prima aveva sentito la necessità di pubblicare materiale in solitudine. Ma la potenza di questo disco non deve ingannare: sarebbe sbagliato leggerla come la conseguenza di un disco silenzioso come NEBRASKA, perché molto di quello che si ascolta in BORN IN THE U.S.A. era stato messo su nastro prima che si desse il via all'idea di un disco acustico e dai toni mesti. Molti dei pezzi qui presenti sono figli del post THE RIVER; è dunque ipotizzabile che il loro autore li abbia solo congelati per riproporli in seguito. La title track e Downbound Train, di cui si conosceranno più avanti (TRACKS e bootlegs) versioni acustiche e minimali pensate per NEBRASKA, vengono qui proposte più accessibili al grande pubblico: la batteria prepara già i suoni da stadio, il vecchio impasto pianoforte-organo viene abbandonato, rimpiazzato da un dialogo tra il sintetizzatore e il glockenspiel, funzionale ma un po' freddo, che certo non scalda il popolo forgiato da THE RIVER. Questo non toglie meriti ai musicisti di Bruce, che anzi si mostrano attenti all'attualizzazione del suono dei loro strumenti. Sono la qualità del songwriting (mondo operaio, problemi di coppia, solitudine, straniamento post Vietnam), il calore e la comunicativa della voce del capo e i pochi assolo di Clemons a garantire la continuità. Tra le due facciate e lo spazio concesso dai 45 giri con B-side inedite, accade quel che mai era accaduto nei sei dischi precedenti: oltre a una produzione musicale più accattivante del solito, c'è un'apertura inconsueta alla visual art, all'estetica di metà anni Ottanta, a certe concessioni fino a ➜



Nel 1948, un anno prima che Springsteen nascesse, l'illustratore Norman Rockwell, che sapeva raccontare l'America come pochi, realizzava una tra le sue centinaia di copertine per il «Saturday Evening Post». Il mondo operaio, in jeans da lavoro, addossato alla bandiera americana a stelle e strisce. Un "Born in the U.S.A." ante litteram.



SHUT OUT THE LIGHT

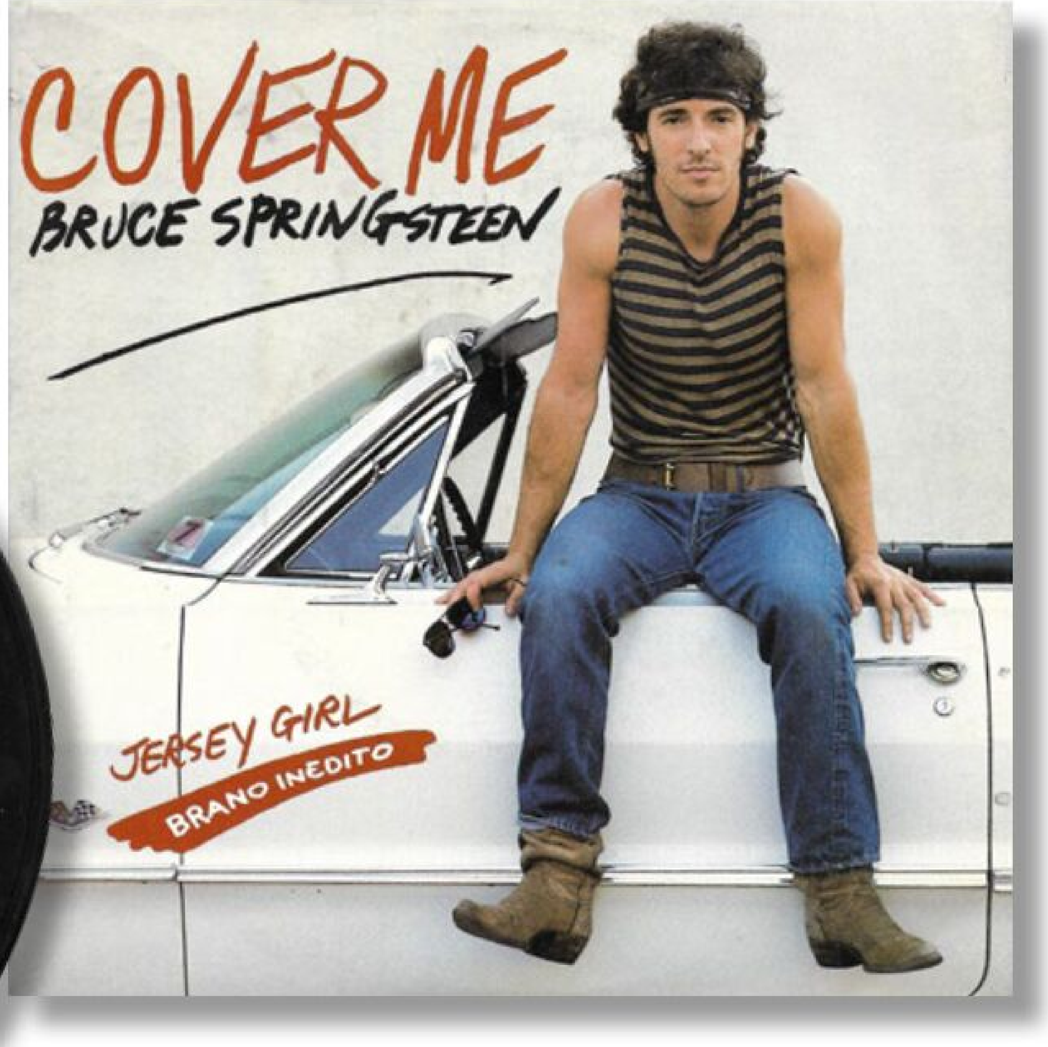
La più bella canzone rimasta fuori da BORN IN THE U.S.A.

Gennaio 1982: durante le prove del materiale che avrebbe dato vita a NEBRASKA, Springsteen iniziò a lavorare a una canzone intitolata Vietnam, una ballata acustica, intensa. Si aveva la sensazione che il protagonista fosse morto in Vietnam e che la sua anima camminasse per le strade della sua città, per rivedere un'ultima volta volti e luoghi cari ("qui non c'è nulla per te, ragazzo, mezza città è senza lavoro, forse non hai capito bene quello che ti ho detto, tu sei morto in Vietnam"). La melodia sarebbe andata perduta ma quelle parole risentite, e quel mood, sarebbero state la scintilla per Born In The U.S.A., ed anche l'avvio di una ballata delicata pronta a costituire il lato più riflessivo, ma non meno amaro, della canzone destinata a dare il titolo all'album più venduto della sua carriera. Springsteen pubblicò Shut Out The Light come retro di Born In The U.S.A. e la eseguì più volte anche in tour, completamente acustica. Con qualche ritocco, la canzone trovò una nuova e forse più efficace ribalta in TRACKS. Il protagonista di Shut Out The Light è quel reduce ascoltato in Born In The U.S.A. Stavolta non si indugia sulle istantanee da una guerra, il narratore offre una testimonianza sui disastrosi effetti di quei combattimenti: "Sul porticato esposero uno striscione, diceva "Johnny, bentornato a casa / Bobby tirò fuori la Ford dal garage e insieme lucidarono le cromature / Mamma aggiunse 'Johnny, mio Johnny, sono felice di riabbracciarti' / Papà si disse sicuro che Johnny avrebbe riottenuto il suo lavoro in fabbrica". Con una certa dolcezza e una capacità descrittiva degna dei migliori narratori americani, Springsteen segue con la coda dell'occhio il protagonista della sua canzone, lo vede addentrarsi in una foresta scura sotto un cielo carico di pioggia, lo scruta mentre lui scorge attraverso una fila di pini le acque tumultuose di un fiume senza nome e resta in piedi lì davanti, a guardare le luci della città. Il suo pensiero corre verso i luoghi di combattimento da dove proviene, la sua voce tremante chiama sua madre pregandola di non spegnere la luce, il suo desiderio è di non incontrare nel buio i fantasmi che lo tormentano.

quel momento lontane dal mondo di Bruce Springsteen. Vengono prodotti dei picture disc e anche dei sagomati (gli shaped disc) per edizioni a tiratura limitata dei singoli. Sulla copertina del lavoro principale è il fondoschiena dell'autore ad accoglierci, fasciato da un paio di jeans Levis su strisce bianche e rosse. L'immagine generale – videoclip di Dancing In The Dark incluso – è indubbiamente chiassosa, non casuale, pensata per colpire. Il tutto fa molto America, e l'America risponde a quel disegno imprevedibile: Springsteen cerca il successo pieno, quello con molti zeri, ambisce – non senza meriti – a diventare "l'uomo in vetta". Nulla di esagerato, niente di paragonabile alle metal band di quegli anni, il suo è solo rock per la prima volta imparentato col pop, ma qualcosa sembra essersi rotto, al di là degli importantissimi risultati commerciali e della bellezza di molti momenti del disco, un lavoro tutt'altro che lontano dalla sensibilità del rocker americano. Il tour celebratissimo e multimilionario parla anch'esso di un'epica tutta rock'n'roll, il miglior viatico al timore di aver smarrito per strada un sicuro protagonista. I concerti aggiungono anche visioni più sottili, meno urlate, che si traducono in nuove canzoni che il pubblico conosce dal palco, composizioni molto interessanti come Sugarland e Man At The Top. A queste va sommata anche Shut Out The Light, descrizione del non facile ritorno a casa di un reduce dal Vietman. Vista la forza anche live che questa nuova musica sa esprimere e grazie anche alla indiscutibile qualità del songwriting, il pubblico fa subito pace con questo momento dell'artista e con l'aria di novità che il nuovo disco ha portato con sé. Giunge anche l'improvvisa

«Nei migliori episodi dell'album assistiamo a una miscela di dettagli cinematici e a un grande senso di America che avevamo smarrito dai tempi in cui John Prine e The Band realizzavano i loro primi dischi»

«Los Angeles Times», 1982



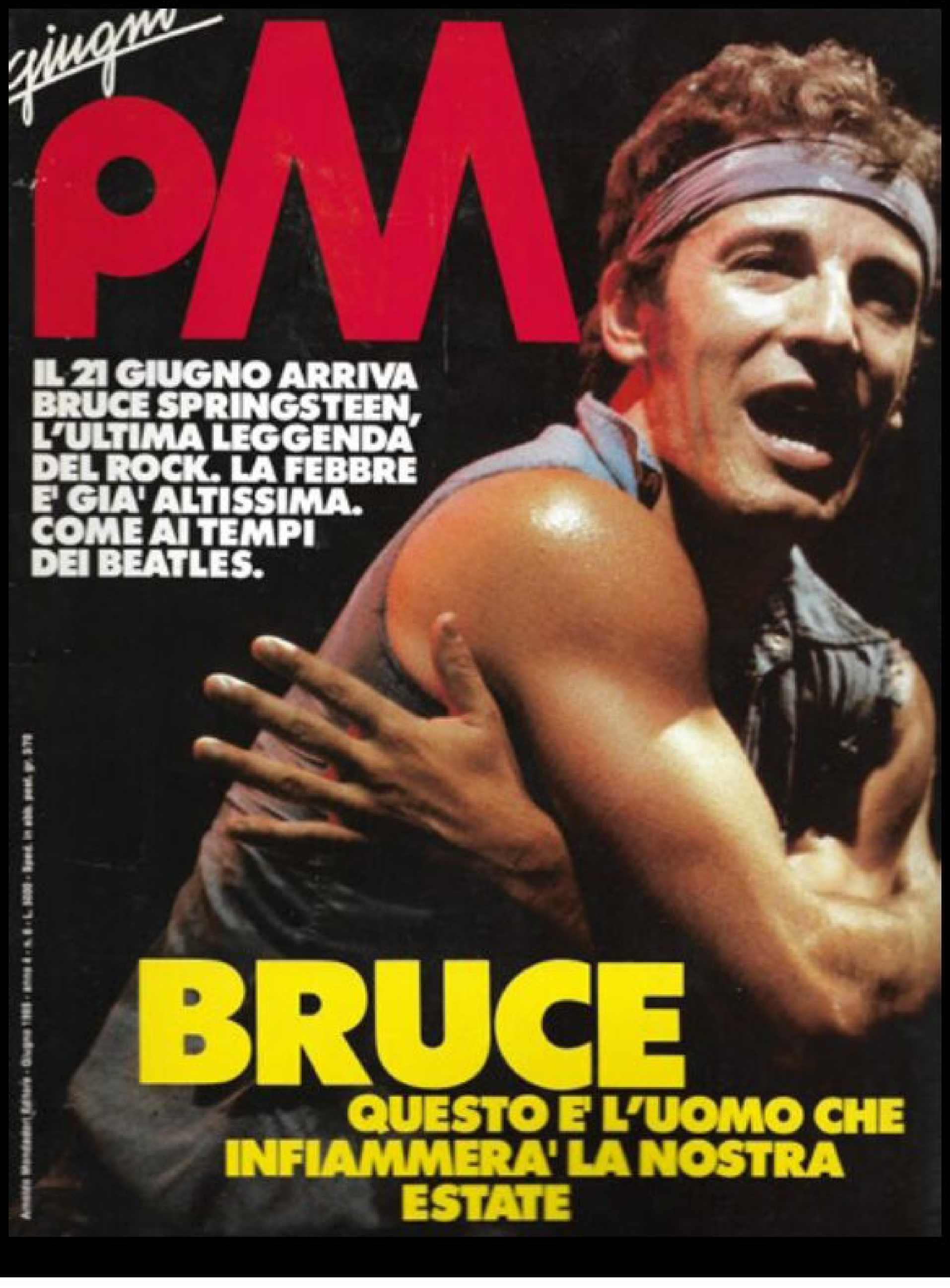
partecipazione al progetto benefico We Are The World a proiettare tra le grandissime star questo ragazzo ancora semplice, che si presenta al cospetto di superstar del pop come Quincy Jones, Stevie Wonder e Diana Ross lasciando parcheggiata sul marciapiede una macchina presa a noleggio, sfiorata dalle tante limousine da cui scendono i colleghi. È uno Springsteen in fase di transizione, quello osservato qui, sta diventando più popolare e acclamato di molti suoi idoli, anche di quelli che erano già consumati professionisti quando lui iniziava, ma pur vantando lavori importanti e una certa presa di coscienza nei confronti della situazione politica del suo Paese, non è ancora l'artista che vedremo nel decennio successivo. Alcune composizioni datate 1984-1985 suonano addirittura un po' ingenue, se paragonate al livello letterario toccato da molti testi in arrivo. A distanza di trent'anni, BORN IN THE U.S.A. suona ancora fresco come allora, cantabile come nessun altro prodotto del musicista di Freehold, generoso com'è di riff, cori, frasi a effetto e slogan destinati a rimanere. Molte canzoni, anche le più disimpegnate come I'm Goin' Down e Pink Cadillac (retro di Dancing In The Dark) erano belle allora e funzionano benissimo anche oggi, quando invece il tempo passato potrebbe essere con loro implacabile.

LA STAMPA ITALIANA SCOPRE SPRINGSTEEN

Pavarotti: "Dai tempi di Elvis non si era ascoltato uno così"

Arbore: "Springsteen è un grande performer"

C'erano stati, tra il 1975 e il 1982, i tanti articoli e le copertine dedicate a Springsteen dal «Mucchio Selvaggio» e da «Ciao 2001». Altri mensili di settore si erano occupati di lui in quegli anni. Ma è BORN IN THE U.S.A. a far scattare quel qualcosa che segna il momento di non ritorno, un no way back inevitabile quando gli artisti sfondano verso un pubblico nuovo e più numeroso. Nel giugno del 1985, si occupano di Springsteen, dandogli anche qualche copertina, «Famiglia Cristiana» e «Radiocorriere TV». È forse la prima volta in cui un autore di canzoni che parlano di storie di periferia e mondo operaio raggiunge in Italia quel tipo di ribalta. Così, quando esce il mensile «PM», oltre alla copertina sono quattordici le pagine che provano a spiegare l'universo springsteeniano a un pubblico generalista. Springsteen è più che sdoganato. Su di lui, si pronunciano Luciano Pavarotti e Renzo Arbore. Quest'ultimo scrive: "La musica rock ha sempre avuto bisogno di miti, possibilmente freschi. È per questo che a cicli più o meno regolari la scena si rinnova. Mi sembra che il caso di Springsteen, perché caso è, s'inserisca alla perfezione in questa altalena. Bruce sta oggi al rock come i Rolling Stones a quello di ieri e il vecchio Elvis a quello di ieri l'altro". Amen.

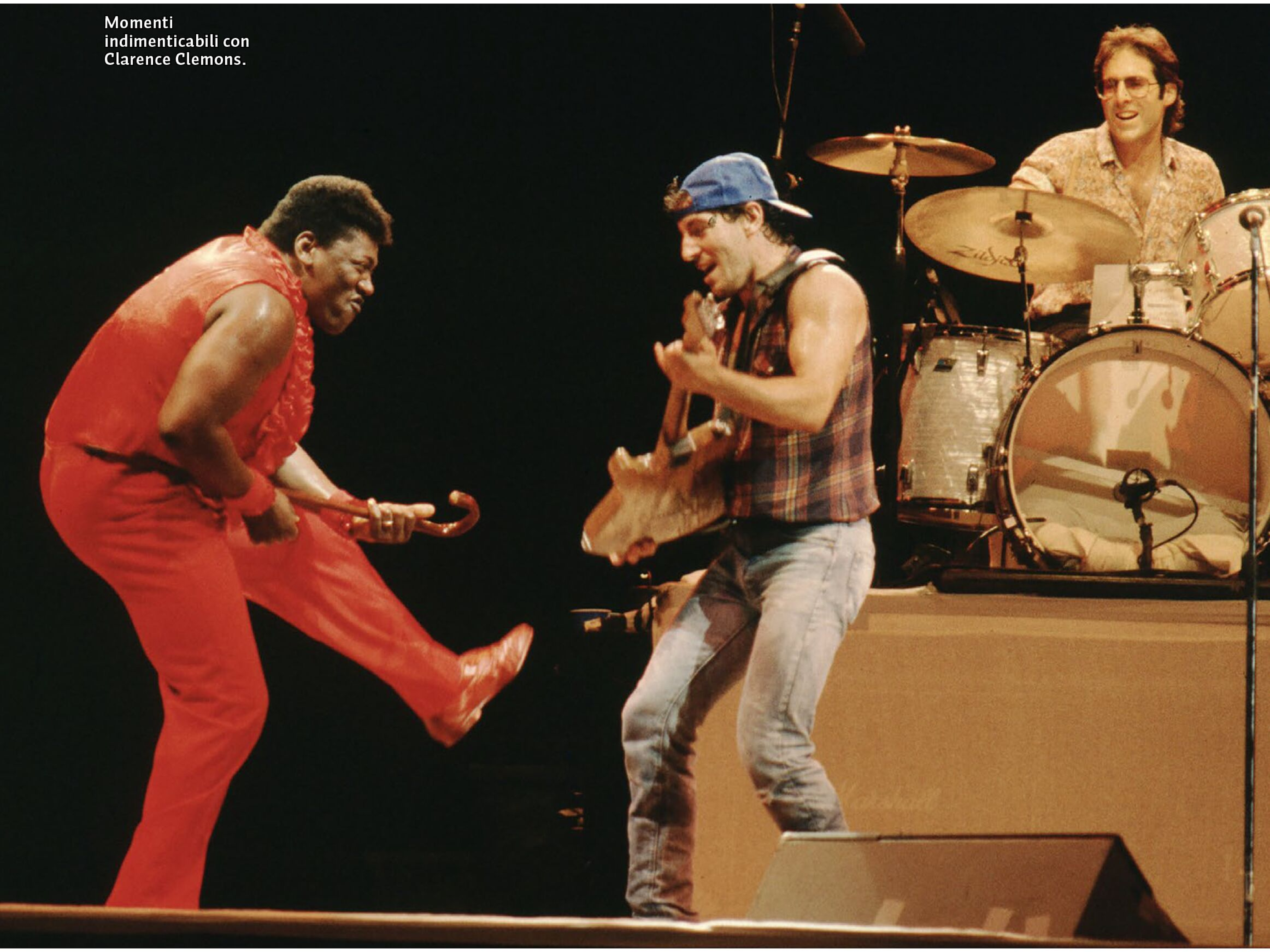


UNA TITLE-TRACK SCOMODA

Il famoso scambio di battute a distanza con il Presidente repubblicano Ronald Reagan (che aveva provato a ingraziarsi il pubblico di Springsteen tessendo pubblicamente l'elogio del musicista, definendolo espressione degli stessi valori che erano alla base della sua politica) fa ancora più chiarezza sul senso della canzone-titolo di un album che favorisce l'equivoco, se guardato superficialmente. Per il rocker, che non si stancherà mai di ripeterlo, quel testo è una protesta contro l'indifferenza e lo stato di emarginazione in cui si trovano i tanti reduci e non un inno agli ideali patriottici che il politico va sbandierando durante la campagna per la sua rielezione. Dalle troppe stelle e strisce viste in quei mesi (la copertina dell'album, le tante iniziative promozionali) e dopo tante belle pagine di un tour memorabile chiuso a Los Angeles in giorni in cui Springsteen amava ricantare This Land Is Your Land di Woody Guthrie, si passerà, nel 1987, a un altro album, più malinconico e meno roboante del precedente, da suonare a tratti a un volume più basso ma con parole che arriveranno forti. Si parlerà di sentimenti che scricchiolano dentro una casa dove nulla sembra più funzionare.

LA CANZONE DOWNBOUND TRAIN

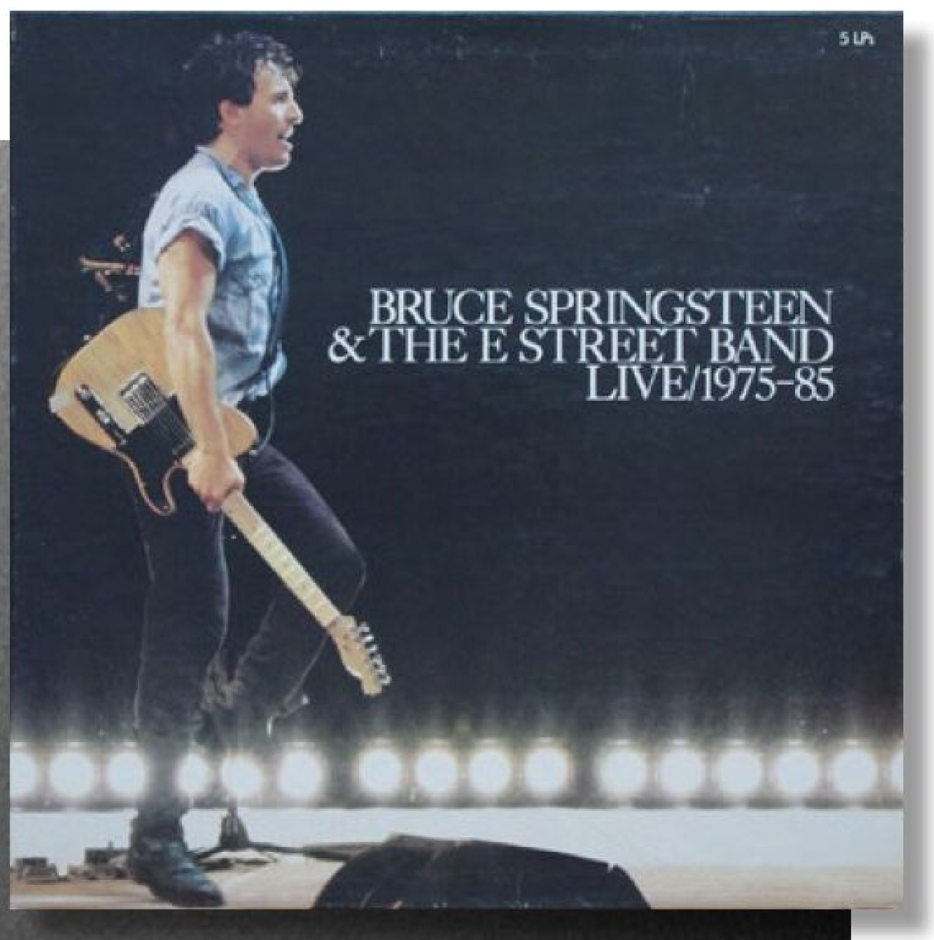
Chi ricorda il giorno in cui ha ascoltato per la prima volta l'album BORN IN THE U.S.A. sa di avere impattato con un suono abbastanza diverso tanto da quello di NEBRASKA (per ovvii motivi) quanto da quello di THE RIVER, la produzione elettrica più ravvicinata nel tempo. Sonorità e strumenti a parte, in quell'affresco un po' più pop del solito vi era ritratta l'America marginale e dolente di sempre. Chitarre molto scorrevoli, un piacevole tappeto di sintetizzatori a riempire le parti rallentate del cantato, una voluta gradevolezza per andare un po' incontro ai tempi nuovi incontrati il giorno della pubblicazione, fanno ancora oggi di Downbound Train un titolo molto amato dagli appassionati di Springsteen. Si tratta, a scavare bene, e anche a sentire la versione di partenza, persa tra le session di NEBRASKA, di un blues moderno, perché quell'iniziale e malinconico verbo al passato ripetuto tre volte ("I had a job, I had a girl, I had something goin', mister, in this world"), il lavoro e una donna perduti, la pioggia a rendere cupa l'atmosfera non parlano di altro che la lingua del blues, un blues caricato sulle spalle da un bianco e imparentato più con John Fogerty che non con Howlin' Wolf, ma pur sempre animato da quei sentimenti che sono sempre stati una guida per la musica del diavolo. Anche se si è sentita poco dal palco rispetto ad altre canzoni del disco, Downbound Train ha un'efficacia speciale in BORN IN THE U.S.A.: interviene in quinta posizione, tra il rock'n'roll nervosetto di Working On The Highway e la morbida I'm On Fire, proprio quando si sente il bisogno di una ballata rock scorrevole, non roboante come la title track. Il "treno che porta giù" rappresenta drammaticamente la fine dei



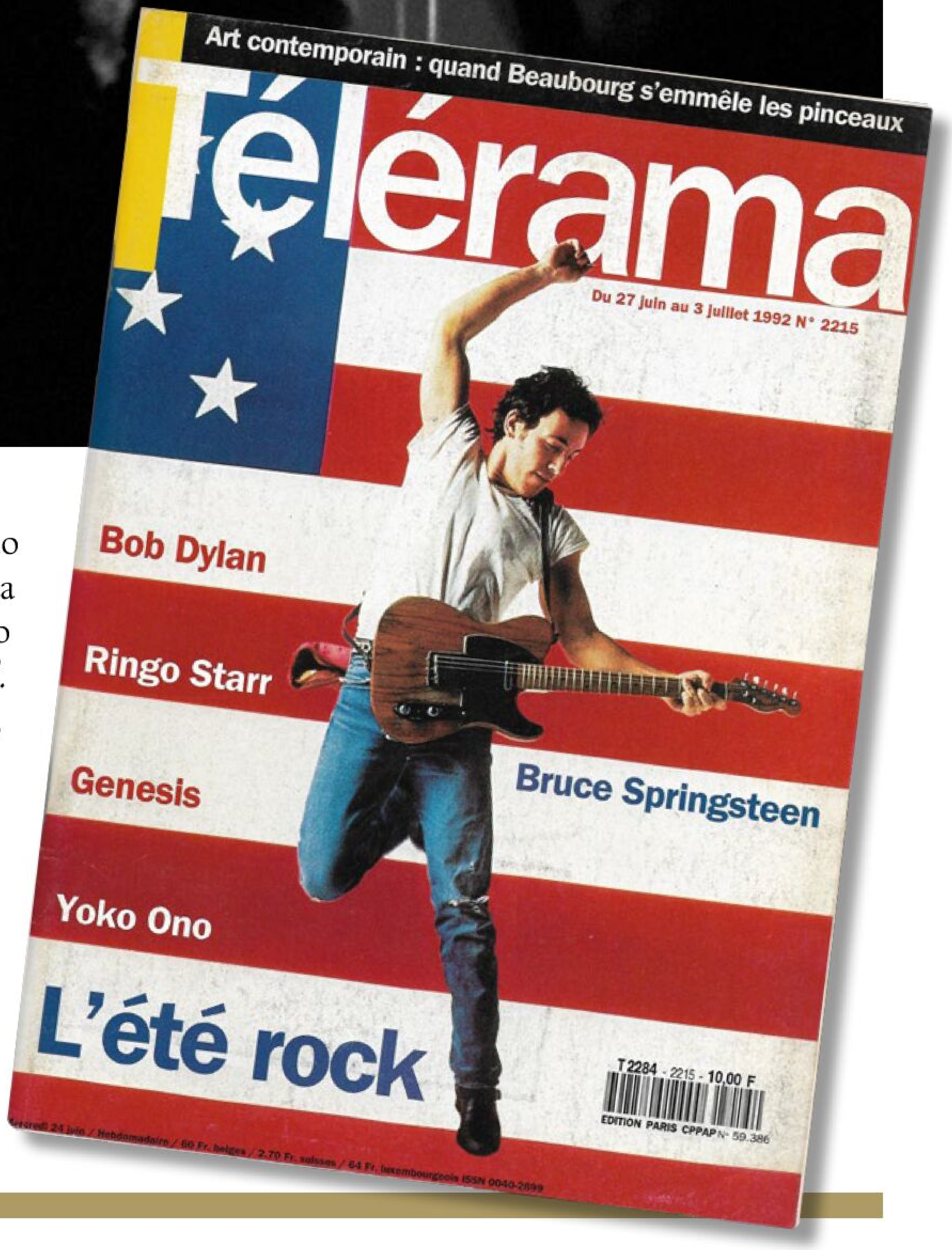
Momenti indimenticabili con Clarence Clemons.

Nell'86, in chiusura del Born In The U.S.A. Tour, si tirano le somme, che dicono di un artista che dal vivo sta costruendo ogni sua fortuna, supportando al meglio il lavoro in studio. Sono già mito grazie ai bootleg molti show degli anni Settanta, quelli dall'80 in poi non gli sono stati da meno. Ci vuole un cofanetto (5 Lp oppure 3 Cd) per raccontare, passo dopo passo, cosa è successo dall'esplosione di BORN TO RUN in poi. Peccato che venga scelto di iniziare proprio da lì (Thunder Road acustica, voce e piano, dai concerti del Roxy 1975) e non da quelle serate d'inizio Settanta in cui la E Street Band andava costruendosi, un elemento dopo l'altro, in un clima di grande magia e tenero rhythm'n'blues. Ma c'è moltissimo di cui riempirsi il cuore, nonostante molto spazio lo occupino le registrazioni un po' pompate del periodo 1984-1985. Questo box vituperato, tanto dalla critica quanto dai fan, entrambi in cerca di una perfezione e di una completezza impossibili quando c'è tanta carne al fuoco, resta uno dei live più eccitanti della storia del rock.

Testo tratto da Real World – sulle strade di Bruce Springsteen di Ermanno Labianca e Giovanni Canitano, Arcana 2005

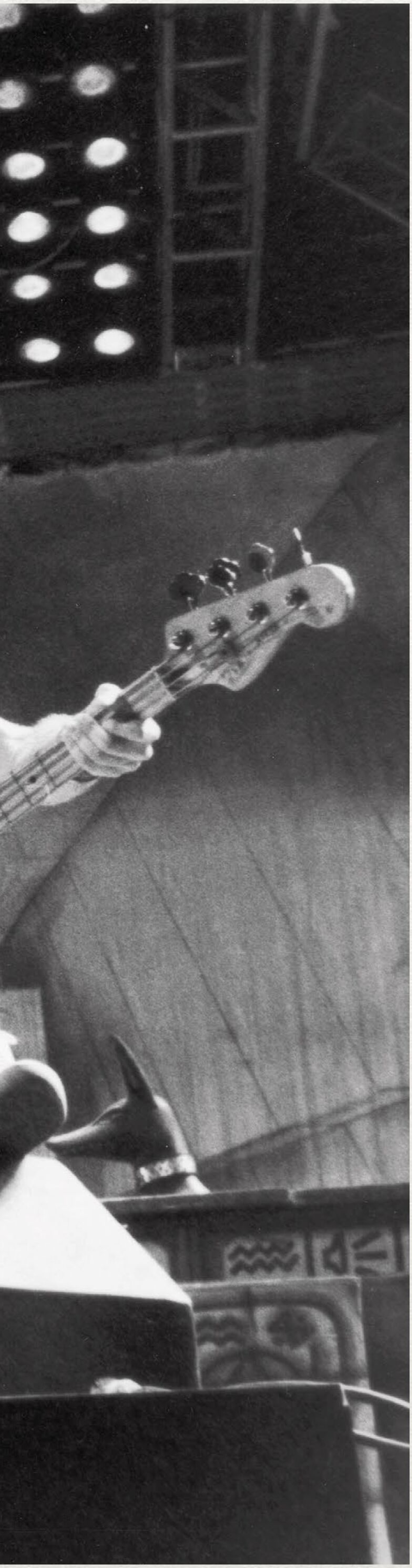


sogni, il disfacimento di ogni illusione. Porta con sé, in qualche luogo cieco, tutto ciò che "funzionava" e non sparisce, anche quando il protagonista non sogna altro che riassaporare il bacio di lei pur nella pioggia in cui è definitivamente immersa la sua vita. La seconda parte del brano ripropone l'angoscia del sogno vissuta ascoltando My Father's House, la stessa corsa vana e la disillusione di quel ragazzo che tornava nella casa del padre. Lì la dimora dei ricordi nei quali non si poteva ritornare aveva "le finestre brillanti di luce", qui la luce che rischiara la casa dove la coppia era stata sposata. Dopo aver gettato uno sguardo alla condizione di un gruppo di lavoratori di Working On The Highway, è come se in Downbound Train Springsteen volesse stringere l'inquadratura su uno solo di loro, per scoprirne l'anima ferita e raccontarci i dettagli della sua storia. Lo fa correre verso il suo desiderio più intimo per poi mostrarcelo mentre crolla con la testa in subbuglio. E nelle ultime battute del pezzo, consegna l'uomo al suo nuovo lavoro, in una road gang come quella da noi immaginata minuti prima, nello scorrere del disco. "Adesso agito un martello insieme agli altri sulla ferrovia", canta il protagonista, "e batto sulle traversine sotto la pioggia battente/ mi sento il passeggero di un treno che porta giù". Qualche secondo di silenzio, poi arriva I'm On Fire e sono altri dolori, raccontati anche in un videoclip in cui un giovane meccanico finisce a riparare una macchina nella zona più lussuosa di Los Angeles. Lei è Cybill Sheperd, un po' troppo altolocata per lui. Non piove, ma è come se piovesse.



«Un giorno decidemmo di incidere Downbound Train per il tributo a Springsteen intitolato ONE STEP UP, TWO STEPS BACK perché nulla ci sembrava più adatto in quell'occasione. Amavamo quel mood così scuro e la qualità cinematica della canzone»

Mike Mesaros, The Smithereens



«Guai a voi, oh Terra e Mare, perché il Diavolo manderà la bestia con ira, perché egli sa che il tempo è poco... Lasciate che colui che ne ha la sapienza riconosca

IL NUMERO DELLA BESTIA,

poiché è un numero d'uomo, il suo numero è seicentosessantasei»

Prima di The Number Of The Beast, gli Iron Maiden erano 'semplicemente' una delle band della New Wave of British Heavy Metal. Dopo, hanno raggiunto una fama mondiale. Ma licenziare il loro problematico cantante non è stato l'unico prezzo che hanno dovuto pagare per il successo.

Testo: **Paul Brannigan** Traduzione e adattamento: **Luca Fassina**

Nell'estate del 1981, gli Iron Maiden presero la decisione di licenziare il cantante Paul Di'Anno. Fu una mossa audace. L'aggressivo, presuntuoso, ventitreenne di Londra era un eroe per gli headbanger, disperati, fedelissimi fan della band il cui fanatico supporto aveva contribuito a farne stimati rappresentanti della New Wave of British Heavy Metal. La sua esclusione non segnava solamente la fine di un'era, ma era vista anche con un certo disappunto dai supporter di più lunga data. C'era una seria preoccupazione che, avendo Killers mancato di eguagliare la Top 10 ottenuta con il primo album del 1980, gli Iron Maiden stessero accarezzando l'idea di avvicinarsi al più allettante, anche se notoriamente più volubile mercato americano.

Nel dicembre del 1981, quando il neonato giornale di musica «Kerrang!» pubblica la sua prima classifica dei lettori, spicca l'assenza dei Maiden nella categoria Miglior Band. L'offesa non sfugge al bassista e fondatore Steve Harris, il quale però ha delle gatte ben peggiori da pelare. In quel periodo, i Maiden erano rinchiusi in una sala prove dell'East London con un nuovo cantante, il ventitreenne Bruce Dickinson, ma non avevano nessuna canzone per il loro cruciale, terzo album. La pressione era alle stelle, ma con le spalle al muro, i Maiden sono stati capaci di dare una risposta magnifica: in soli quattro mesi riemergono dalla segregazione con The Number Of The Beast, un disco capace di rilanciare la loro carriera e di alzare la sbarra per ogni album heavy metal che sarebbe uscito nei successivi trent'anni.

Steve Harris: "Sapevamo che sarebbe stata una grande scommessa cambiare cantante, ma eravamo certi di non poter continuare con Paul. Quando ha incominciato a lavorare come nostro manager, Rod Smallwood mi ha chiesto se ci fossero dei problemi non evidenti e che avrebbero potuto saltar fuori in futuro, di cui lui dovesse essere messo al corrente. Io gli dissi: 'Devo essere onesto: potrebbe esserci un problema con Paul perché a volte il suo atteggiamento è un po' strano'".

Paul Di'Anno: "Con Killers la band ha incominciato a diventare più tecnica. Non credevo che i pezzi avessero lo stesso piglio di prima e ho incominciato a perdere interesse. Ho pensato che parlandone avrei potuto creare dei problemi, così non ho detto nulla. Poi mi sono accorto che non prendevo più Steve per il verso giusto".

Steve Harris: "Ho sempre pensato che se la band avesse avuto successo, allora avremmo potuto recuperare Paul, ma più diventavamo grandi, più lui peggiorava".

L'alcol è sempre stato 'l'additivo' preferito delle band inglesi e gli Iron Maiden non fanno eccezione.

«Tra me e Steve era uno scontro continuo. Voleva licenziarmi appena un mese dopo l'inizio del tour di NUMBER»
Bruce Dickinson

Rod Smallwood: "Paul ha incominciato a entrare nell'ottica dell'essere una rockstar e io ero lì a controllarlo. Sapevo che l'unica cosa che avrebbe potuto affondare i Maiden erano loro stessi e Paul era assolutamente fuori controllo. Ha incominciato ad avere problemi alla voce: fumava come una ciminiera, beveva brandy, poi è passato alla cocaina e allo speed e perdeva i concerti".
Steve Harris: "Io non mi drogo. Non mi sono mai drogato. Ma non impedisco agli altri di fare quello che vogliono, almeno sino a quando riescono a fare la loro parte. Paul stava mandando tutto a puttane".
Paul Di'Anno: "Quando sei fatto, diventi un emerito coglione. Mi sono sentito sollevato quando ho cantato per l'ultimo concerto".

L'ultima data degli Iron Maiden con Paul Di'Anno è stata all'Odd Fellows Mansion di Copenhagen, in Danimarca, il 10 settembre 1981. Steve Harris era già alla ricerca di un nuovo cantante da settimane prima che a Di'Anno fosse indicata la porta. L'ex cantante dei Back Street Crawler, Terry Slesser, fece un'audizione mentre Paul era ancora nella band, ma il suo timbro graffiante e impregnato di whisky non si adattava bene al materiale esistente del gruppo. Harris rivolse quindi la sua attenzione all'istrionico e teatrale cantante dei Samson, Bruce Dickinson, conosciuto al tempo come 'Bruce Bruce'.
Bruce Dickinson: "I Samson avevano suonato alcune date con i Maiden, ma mi erano bastate per vedere l'enorme seguito che avevano. Me ne sono accorto quando avevamo una data da headliner in un posto chiamato Music Machine: i Maiden aprivano per noi e avevo la pelle d'oca nel guardarli. Mi davano la stessa scarica che da bambino avevo ascoltando In Rock dei Deep Purple. Mi ricordo di aver pensato 'Cazzo, questi sono i Purple degli anni Ottanta'. Guardavo Paul pensando che quello era il mio posto".
Steve Harris: "Non mi sono mai piaciuti molto i Samson, ma avevano un buon cantante. Pensavo che il ragazzo avesse una gran bella voce e che sapesse come lavorarsi il pubblico quando era sul palco. Mi ricordava molto Ian Gillan. Quando la merda ha raggiunto un livello ingestibile con Paul, lui fu una delle prime persone a cui pensai".
Rod Smallwood: "Non avevo mai incontrato Bruce ma non mi piaceva. Pensavo che Bruce Bruce fosse un nome stupido, che quella roba bianca che usava indossare sul palco fosse pacchiana e che i Samson avessero fatto casino con i Maiden prima che io fossi coinvolto. Sono uno che porta rancore".

LA PLAYLIST ESSENZIALE

1982 - The Number Of The Beast

The Number of the Beast aveva una nuova voce e canzoni fuori parametro. Il disco aprì una nuova via per l'heavy metal che, da quel giorno, non fu più lo stesso.

- The Trooper
- Dance of Death

I MEMBRI DELLA BAND DI THE NUMBER OF THE BEAST

Voce: Bruce Dickinson
Chitarra: Dave Murray
Chitarra: Adrian Smith
Basso: Steve Harris
Batteria: Clive Burr

Steve Harris: "Non mi importava, a me interessava solo che il tipo avesse una gran voce quindi ho detto 'lo voglio'. E abbiamo organizzato di andare a Reading per vedere se anche lui fosse interessato". Bruce Dickinson: "Rod mi ha parlato al Reading Festival e mi ha detto che voleva che facessi un'audizione. La mia prima risposta fu: 'Quando avrò il lavoro, e lo avrò, non pensare che le cose andranno come col tizio che avete in questo momento'. Ho pensato che fosse il caso di mettere subito le cose in chiaro".

Dickinson e Harris si contendono il centro del palco facendo a spallate.

BRUCE CHI?!

Come sarebbero stati gli Iron Maiden se non avessero preso Mister Dickinson?

Dopo che gli Iron Maiden licenziarono il loro cantante originale, nel 1981, Bruce non fu la prima scelta di Steve Harris per rimpiazzare Paul Di'Anno. Prima di avvicinare Dickinson, Harris ascoltò Terry Slesser, il cantante della prog band Beckett, e Paul Kossoff dei Back Street Crawler. "Volevo fare un provino per gli AC/DC" dichiarò Slesser, "ma il rock dei Maiden sembrava più nelle mie corde, così mi sono detto, 'perché no?'". L'audizione di Slesser si tenne in una sala prove della chinatown londinese. Era colpito dall'entusiasmo della band ma ammette che sapeva che avrebbero proseguito senza di lui. "Abbiamo provato tre o quattro pezzi, tra cui Iron Maiden. Anche se alcune venivano bene, altre decisamente no. Non riuscivo a immaginarmi con loro: se fossi stato scelto, la direzione della musica avrebbe preso un timbro più blueseggiante, che non era esattamente il pensiero di Steve". Ancora amico di Harris e Murray, Slesser dice di non avere rimpianti per aver perso quel treno: "Sarei stato molto meglio finanziariamente" se la ride "ma sono contento di poter essere responsabile del mio destino".

Da sinistra: Clive Burr, Adrian Smith, Dave Murray, Bruce Dickinson e Steve Harris.

«Eravamo un gruppo di ragazzi a piede libero nell'America pre-AIDS con giovani donne disponibili e scorte infinite per festeggiare... »

Bruce Dickinson

Bruce Dickinson è stato ufficialmente presentato al pubblico sul palco del Palasport di Bologna, il 26 ottobre 1981. Dopo un attesissimo debutto inglese, al Rainbow Theatre di Londra il mese seguente, gli Iron si ritirarono nel loro quartiere, nell'East End, per scrivere il terzo album. Con i Battery Studios prenotati per il mese di dicembre, l'orologio iniziava a ticchettare.

Steve Harris: "C'era una pressione altissima. Avevamo un nuovo cantante e nessuna nuova canzone. Il nostro primo album era stato una sorta di 'best of' delle canzoni che avevamo suonato per quattro anni. Il secondo era composto ancora da quel materiale, a parte forse per quattro pezzi. Dovevamo scrivere Beast da zero. La pressione ci ha fatto tirare fuori il meglio, ma siamo dovuti passare attraverso un vero inferno per arrivare a questo risultato".

Adrian Smith: "Mi ricordo di essere andato a casa di Steve, che al tempo viveva ancora con i suoi genitori, e lui mi ha fatto sentire la sua idea per The Number Of The Beast. Ho pensato: 'è fortissimo, è veramente diverso'".

Martin Birch (produttore): "Quando Bruce Dickinson si è unito al gruppo, ha aperto la strada a nuove possibilità per la band. Non penso che Paul sarebbe stato capace di gestire le voci e andare nelle complicate direzioni che Steven voleva esplorare".

Bruce Dickinson: "Da un certo punto di vista è andata bene, perché nessuno mi ha chiesto di cantare parole che erano già state scritte da Paul o canzoni che Steve aveva scritto per lui in passato. Era tutto nuovo".

Adrian Smith: "Mi vergognavo a far sentire al gruppo le mie canzoni. Fa male sedersi davanti ai tuoi compagni e dire 'questa è la mia idea' e vederli lì che ti fissano e ti giudicano. Ma ho pensato che se volevo far parte di questo gruppo sarei stato frustrato dal non portare un mio contributo. Per fortuna la mia The Prisoner è piaciuta subito a Steve".

Bruce Dickinson: "The Prisoner è nata in sala prove. Il nostro batterista, Clive Burr, si stava facendo una tazza di tè, così, essendo sostanzialmente un batterista mancato, mi sono messo dietro allo strumento suonando questo ritmo molto basilare sul quale Adrian ha cominciato a incastrare il suo riff. Harris è entrato e ha detto: 'Che figata di riff!' e abbiamo semplicemente incominciato a comporre".

Adrian Smith: "22 Acacia Avenue è una cosetta di quelle che suonavo quando ero molto, molto, giovane. Una di quelle idee che butti giù quando inizi a muovere i primi passi nel mondo della musica. All'epoca ero negli Urchin e suonavamo questo pezzo. Quando stavamo raccogliendo materiale per il disco, all'improvviso Steve si gira verso di me e mi dice: 'Quale era quel pezzo che facevi negli Urchin?' e ha incominciato a canticchiarlo. Ecco come 22 Acacia Avenue è entrato nella tracklist di Number".

Bruce Dickinson: "Avevo ancora una spada di Damocle legale che mi penzolava sulla testa: il mio contratto con i Samson mi impediva di scrivere. Era estremamente frustrante, ma l'atmosfera in studio era fantastica".

Martin Birch: "Su The Number Of The Beast avevo le stesse sensazioni di quando abbiamo realizzato Machine Head con i Deep Purple. C'erano la stessa atmosfera, le stesse vibrazioni, come se qualcosa di veramente eccezionale stesse per accadere. Difatti accadde".

Bruce Dickinson: "Martin per me e per tutti noi era come un guru. L'intero processo creativo è stato come una nottata fuori con gli amici. Ci siamo divertiti un sacco".

Martin Birch: "Mi ricordo che ci abbiamo messo dei secoli per far entrare le parole al posto giusto nella title track. Le abbiamo fatte, e rifatte, sino a che Bruce ha detto: 'Ho la testa che mi scoppia. Possiamo fare qualcosa d'altro e ritornare su questo pezzo più tardi?' Non gli ho fatto fare nient'altro

sino a che non l'ha cantata alla perfezione. L'ho tirato scemo".

Bruce Dickinson: "Ne avevo talmente piene le palle che stavo devastando la stanza. Quando abbiamo sentito il pezzo, Martin mi ha chiesto se potessi fare un urlo, molto forte, da mettere alla fine della prima strofa. Ero molto carico: 'Oh, certo, con molto piacere' gli ho detto".

Steve Harris: "L'idea era di avere un urlo da far gelare il sangue, tipo quello di Won't Get Fooled Again. Ha funzionato abbastanza bene".

Martin Birch: "La domenica stavamo lavorando alla canzone di Number Of The Beast. Era una notte di pioggia e mi sono scontrato con questo furgone. Ho guardato dentro e c'erano una mezza dozzina di suore e questo tizio che si mette a pregarmi... un paio di giorni dopo porto la mia Range Rover dal meccanico e quando mi allunga il conto non ci posso credere: 666 sterline!"

Steve Harris: "La gente non ci crede, ma lui l'ha fatto cambiare a seicentosessantasette"

Martin Birch:"Mi ricordo che, quando abbiamo finito il disco, ho detto ai ragazzi: 'Questo sarà un album molto, molto grosso. Trasformerà la vostra carriera, per sempre'. Aveva tutti gli ingredienti giusti per la magia: sentimenti, idee, energia, esecuzione. Credo che la risposta di tutti sia stata un semplice 'ah sì?'".

Steve Harris, bassista e leader indiscusso degli Iron Maiden.

La prima anticipazione del terzo album degli Iron Maiden fu la galoppata da selvaggio west di Run To The Hills. Realizzata il 2 febbraio 1982, ancor prima che i lavori sul disco fossero terminati, è diventata il primo singolo della band a entrare nella Top 10 inglese, al numero 7. Dai media, i Maiden vennero considerati una novità; le apparizioni al Top Of The Pops e alla trasmissione per bambini Tiswas, al sabato mattina, contribuirono ad alzare la considerazione nel gruppo. L'esposizione mediatica funzionò: il 29 marzo, il disco The Number Of The Beast debuttò al primo posto delle classifiche inglesi.

Steve Harris: "Run To The Hills venne scritta in quella sala prove: portai alcuni riff e ci lavorammo immediatamente. Fu un processo molto spontaneo e venne fantastica".

Bruce Dickinson: "Eravamo in tour in Svizzera, a Winterthur, quando ci dissero del disco. Ricevemmo un telegramma la mattina della domenica: 'Il vostro disco è al numero uno!' e noi commentammo con un laconico 'fantastico!' perché al momento stavamo spingendo un pullman da trenta posti per farlo partire, dato che l'autista aveva lasciato che la batteria si scaricasse completamente".

Steve Harris: "Sapevamo di avere un album forte per le mani, ma a volte non è abbastanza. Vederlo schizzare con i singoli nella Top 10 e l'album al primo posto, fu incredibile".

Il tour di The Beast On The Road partì il 25 febbraio 1982 nella Queensway Hall di Dunstable. Durò dieci mesi, per un totale di centottantadue date. E fu appunto in tournée che le prime tensioni tra il pratico leader Harris e il suo impertinente cantante dalla grande boccaccia iniziarono a emergere.

Bruce Dickinson: "Tra me e Steve era uno scontro continuo. Voleva licenziarmi appena un mese dopo l'inizio del tour di Number".

Rod Smallwood: "C'erano sempre delle discussioni on stage tra di loro".

Steve Harris: "All'inizio ho pensato di essermelo solo immaginato, ma c'erano delle serate in cui , all'inizio di quel tour, Bruce cercava di spingermi. Forse lo faceva per divertirsi ma avevo l'impressione che, a volte, la cosa andasse un tantino oltre".

Bruce Dickinson: "La band era abbastanza ferma sul palco, eccezion fatta per Steve, che se ne stava davanti, nel mezzo. Guardandoci da fuori c'era qualcosa che non funzionava: quello è il posto del cantante! Stavo entrando nel ritmo, e sento una botta: è lui che mi spinge via!". Steve Harris: "Era un problema di ego. Mi chiesi se lui fosse la persona giusta per la band. Non so se volesse solo marcare il territorio o cosa, ma non aveva bisogno di farlo". Bruce Dickinson: "Eravamo giovani e soffocati da questa tempesta di merda del successo, dovemmo imparare ad affrontarla, ognuno alla propria maniera. A un certo punto fai un contratto con Faust: quando ti unisci a una band di successo, c'è un prezzo che devi pagare e c'è molto poco che tu possa fare, solo sperare di riuscire a passare illeso dall'altra parte".

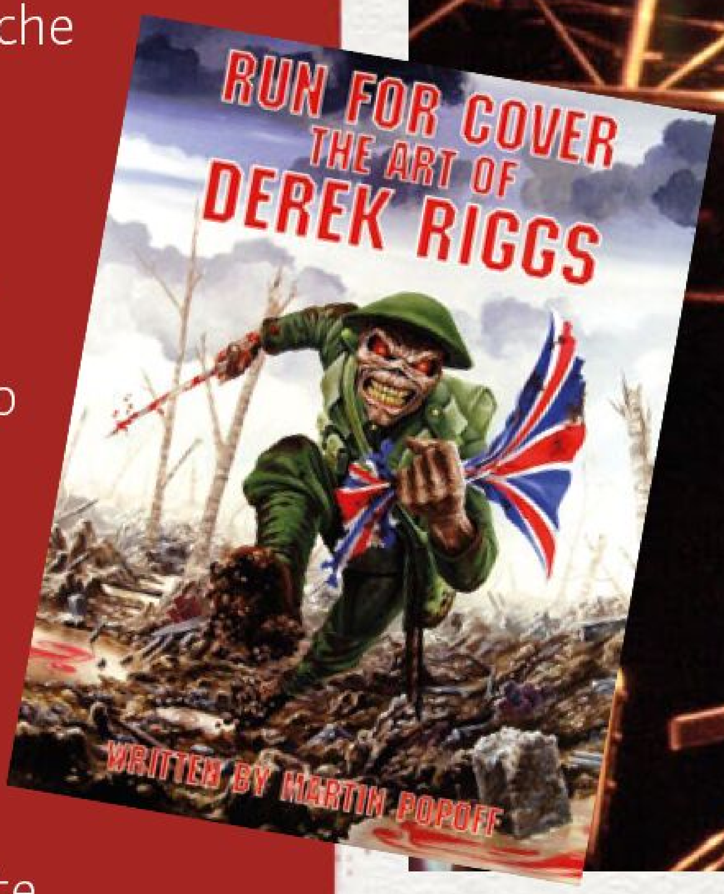
L'undici maggio 1982, i Maiden portarono The Beast On The Road in America per più di cento date, che li tennero impegnati sino al mese di ottobre. Negli Stati del Sud, la title track attirò le proteste di numerosi gruppi religiosi. "Vogliono convincersi del fatto che noi siamo satanisti" commentò uno sconcertato Steve Harris. Alla fine dei loro cinque mesi negli USA, The Number Of The Beast era entrato nella Top 40 di «Billboard» e gli Iron Maiden erano la più calda, nuova, metal band del pianeta. Bill Barclay (tecnico delle chitarre): "La tabella di marcia era pesante: abbiamo

L'ARTE DELLA BESTIA

Il braccio artistico dei Maiden, Derek Riggs, parla del suo disegno per la copertina di The Number Of The Beast.

"Il capo mi chiama e mi dice che vogliono un immagine per la copertina di un singolo che parla di diavolo e stregoneria e che si intitola Purgatory.
Mi ricordavo questo fumetto che avevo letto da bambino, con qualche cattivone che tiene il Dr. Strange penzolante da alcuni fili, come un burattino. L'immagine mi è apparsa davanti agli occhi. Ho pensato che potessi realizzare un Inferno e un Paradiso molto credibili, usando Eddie. La maggior parte di quegli sfondi infernali viene dalla mia conoscenza dell'arte cristiana del medioevo europeo, che era letteralmente piena di scene simili.
Ho passato due giorni e due notti a dipingerlo e, quando l'hanno visto, hanno detto: 'Questa sarebbe perfetta per l'album, disegnane un'altra per il singolo'. Ho chiesto di poterla ritoccare, dato che ci avevo lavorato velocemente, e mi hanno detto di no, che andava bene così. Se ascolto i dischi degli Iron mentre lavoro? No, dipingendo a quella velocità non ho tempo di sentire niente altro che i battiti impazziti del mio cuore e dato che lavoro molto di notte, avrei avuto dei seri problemi con il vicinato".

Run For Cover: The Art Of Derek Riggs è disponibile sul suo sito www.derekriggs.com



Eddie, la mascotte della band ideata e disegnata da Derek Riggs.

> «Non avevo nemmeno incontrato Bruce e già non mi piaceva. Pensavo che 'Bruce Bruce' fosse veramente un nome stupido»
> **Rod Smallwood**

fatto il Coliseum di El Paso, Texas, siamo volati in Inghilterra per il Reading Festival, e lo show successivo era in California. Una bella faticata".
Bruce Dickinson: "Giravamo con delle macchine familiari, guidando in uno stato di allucinata stanchezza. Rod diceva che non potevamo permetterci un tour bus sino a che, una sera, il tour manager era così sfinito che si è addormentato in piedi e ha camminato in stato di sonnambulismo sino al bordo del palco. A quel punto abbiamo avuto un tour bus".
Adrian Smith: "A tutti piaceva bere e noi tendevamo a lasciarci un po' andare, in parte per bilanciare quello che stava accadendo: mi sono trovato dall'essere in una band che suonava nei pub a far parte di un gruppo che riempiva gli stadi. C'è voluto un po' per adattarci a tutta quella nuova pressione".
Bruce Dickinson: "L'esperienza di quel primo tour negli Stati Uniti equivaleva a prendere una droga molto potente tutte le sere. Un gruppo di inglesi ventiquattrenni lasciati liberi in un'America pre-AIDS con forniture infinite di bevande e accessori per party e giovani donne disponibili? Non eravamo dei preti, ma di certo non eravamo degli stupidi".
Adrian Smith: "Non c'è mai stato un momento nella vita in cui qualcuno ha preso in considerazione degli stimolanti più forti degli alcolici? Diciamo che comunque 'per la maggior parte' erano alcolici".
Bruce Dickinson: "Ho un ricordo di me sbronzo, mentre mi trascino a gattoni in un corridoio di un hotel di Tokyo, rubando gli avanzi dei vassoi del servizio in camera perché ero affamato. Ho visto il mio riflesso in uno specchio e sembravo una bestia selvaggia. Ho pensato che fosse meglio darsi una regolata, perché mi rendevo conto che le tournée da dieci mesi in giro per il mondo sarebbero state la mia vita per molto tempo".
Steve Harris: "Se è vero che io simulavo di dormire nei voli a lunga percorrenza per evitare di parlare con Bruce? Ah ah. No, non credo. Probabilmente tutti fingevamo per evitare questo o quello, in qualche momento, ma non mi ricordo di averlo fatto con lui. "

Trent'anni dopo la sua pubblicazione, The Number Of The Beast resta il vessillo degli Iron Maiden e il disco che ha trasformato una giovane ed eccitante band inglese in un gruppo di interesse mondiale. Rod Smallwood: "Quello è stato il disco giusto al momento giusto. C'era molto interesse attorno al metal, a livello internazionale, e Number ha concentrato gli sguardi di tutti. Prima di Number eravamo semplicemente parte della New Wave of British Heavy Metal. Dopo ne siamo diventati uno degli interpreti principali". Steve Harris: "Non pensavo che questo fosse il nostro album migliore allora e non lo penso oggi. Ci sono un paio di pezzi che ritengo non fossero da includere. Se Total Eclipse fosse stata messa al posto di Gangland sarebbe stato molto meglio. Penso che anche Invaders avrebbe potuto essere sostituita con qualcosa di più tosto, solo che non avevamo nulla da usare in quel momento". Bruce Dickinson: "Sapevamo che quelle canzoni erano speciali, ma se avessimo saputo che sarebbe stato acclamato come uno dei migliori album della storia del rock, probabilmente avremmo alzato ancora leggermente il tiro".

Fonti addizionali: Run To the Hills - Iron Maiden, The Authorised Biography di Mick Wall.

Inizialmente, il rapporto tra Steve e Bruce fu conflittuale

LA CARTA VINCENTE

Nel 1980, con ACE OF SPADES, i Motörhead piombarono a sorpresa al quarto posto delle classifiche inglesi, diventando le più improbabili delle rockstar. Erano pronti per l'America. Ma, come dimostrarono i fatti, l'America non era ancora pronta per loro...

Testo: **Mick Wall**

"Non ce ne frega un cazzo se ci sono i letti nelle nostre camere", mi disse Lemmy, mentre posavo davanti a lui un'altra pinta di Jake e Coca Cola. "Gli diciamo di toglierli", "Perché?", "Perché noi non dormiamo". Risi alla battuta, ma lui mi diede un'occhiataccia che avrebbe ghiacciato il culo di un pinguino. "L'unica volta che uso un letto in tour è quando sto con una fica", mi disse senza giri di parole. "E anche in quel caso, non è che serva molto. Sul tour bus è più comodo. E non devo neppure togliermi gli stivali". "Ah sì, certo", bofonchiai. Capivo il suo punto di vista. Gettai uno sguardo ai suoi stivali bianchi e consumati: sembrava non se li togliesse dal giorno che li aveva infilati. Era una mattina grigia e tempestosa dell'estate del 1980, pochi giorni prima che i Motörhead iniziassero a registrare un nuovo disco, il quarto, quello che avrebbero chiamato ACE OF SPADES. Sedevamo in un pub lungo il canale che costeggia Westbourne Grove, nella zona occidentale di Londra, accanto all'ufficio del loro manager Doug Smith, per conto del quale lavoravo come addetto stampa dei Damned e degli Hawkwind, anche loro gestiti da Doug. Doug aveva sottomano anche un nuovo gruppo tutto femminile, le Girlschool, che aveva appena pubblicato un disco d'esordio che era piaciuto a tutti, compreso Lemmy. Letti, stanze di albergo e fiche erano entrati nella conversazione quando avevo stuzzicato Lemmy sulle sue prodezze extra-musicali della settimana precedente, quando i Motörhead erano stati gli headliner di quello che era stato presentato come l'Heavy Metal Barn Dance (la "sagra paesana dell'heavy metal) alla Bingley Hall, appena fuori Stafford. Con una capacità di 12.000 posti, la Bingley Hall era la sala da concerto al coperto più grande d'Inghilterra. Ma era rigorosamente vecchio stile: niente posti a sedere, pavimento di cemento, palco enorme, niente schermi, niente parcheggio. Pubblicizzato come il primo raduno della New Wave of British Heavy Metal, il Barn Dance aveva in cartellone anche Girlschool, Vardis, Angel Witch, White Spirit e, come ospiti d'onore, ma in pratica per riscaldare il pubblico prima di Lemmy, i Saxon. Il che era un grosso riconoscimento per i Motörhead, visto che i Saxon avevano appena piazzato un disco nella Top 5 (WHEELS OF STEEL) e un singolo nella Top 20 (747 (Strangers In The Night)). Considerati il nome di punta di quella scena NWOBHM che stava esplodendo nel Paese, i Saxon non avrebbero mai più avuto un successo come quello. Anche l'ultimo disco dei Motörhead, BOMBER, pubblicato nove mesi prima, era andato molto bene, arrivando al n. 12. E quell'estate era uscito anche un singolo da classifica, un Ep live di quattro brani intitolato THE GOLDEN YEARS che, malgrado zero passaggi in radio, aveva portato per la prima volta i Motörhead nella Top 10. Ma questi erano solo numeri. I Motörhead avevano qualcosa che né i Saxon né nessun ➜

ALAN BALLARD/PRESS

altro gruppo NWOBHM poteva vantare: erano già delle leggende. Avevano Lemmy, autentica icona fin dai tempi in cui pieno di eroina fino alle orecchie era il minaccioso biker tritacazzi degli Hawkwind, dei quali nel 1972 aveva scritto l'unico singolo di successo, Silver Machine. Nei Motörhead, divideva la scena con "Fast" Eddie Clarke (e "Fast" non era un modo di dire), la cui chitarra lancinante e i cui lunghi capelli lo rendevano perfetto per il ruolo di fratello maggiore di Lemmy, sia a livello musicale che di look. Anticipando spontaneamente e senza alcuna premeditazione lo spirito di quello che sarà il post-punk, Eddie era

«Non sono un virtuoso. Sono un vagabondo. Ma Eric Clapton non ha mai scritto Overkill o Bomber»
"Fast" Eddie Clarke

diversissimo dal cliché dei martiri della chitarra anni 70, così come dagli anti-eroi della new wave. Semmai, avrebbe potuto essere uno dei Sex Pistols o dei Damned, se fosse stato disposto a tagliarsi i capelli. Come mi disse lo stesso Eddie: "Non sono un virtuoso. Sono un vagabondo. Ma Eric Clapton non ha mai inventato Overkill o Bomber. Il mio lavoro è dare a Lemmy qualcosa su cui cantare. E in questo, eravamo una squadra perfetta". Caso chiuso. E poi c'era il folle, martellante batterista, quello chiamato (e c'era molta verità nel nomignolo) Phil "Philthy Animal" Taylor. Tutti sapevano che i batteristi davvero bravi sono sempre dei cattivi soggetti: Keith Moon era già morto, John Bonham stava per seguirlo, Bill Ward aveva appena mollato i Sabbath, era la natura della Bestia. Il suo numero. Ma "Philthy Animal" si creò un posto unico nel pantheon dei batteristi fuori di testa. Phil era quel tipo di spaccatamburi dai capelli sparati, occhiali da sole e petto nudo che non aveva bisogno di essere famoso per far cacare sotto chiunque si trovasse nelle stanze in cui entrava. Era una testa calda, lo ammetteva, ed era semplicemente fatto così. "Ho conosciuto Lemmy grazie allo speed", mi disse ridacchiando Phil. "Spacciandolo e usandolo". Ex skinhead, nonché hooligan del Leeds, aveva ricevuto una batteria dal padre come ultima speranza: "Se vuoi picchiare qualcosa, fallo su questi". Phil aveva conosciuto Lemmy a Londra, grazie agli Hells Angels, mentre passava da un'occupazione all'altra nella zona ovest di Londra.

Caliamo gli assi: (s-d) "Fast" Eddie Clarke, Lemmy Kilmister, Phil "Philthy Animal" Taylor.

Ciò che rendeva i Motörhead unici era la sensazione che fossero delle autentiche mine vaganti. Che in un qualsiasi momento potessero mandare tutto a puttane, compreso se stessi. Quando si esibirono a Bingley, nel 1980, si avvertivano già le prime avvisaglie. Infatti, proprio mentre si esibivano nel concerto più importante della loro carriera, a metà set Lemmy si accasciò sul palco, obbligandoli a uscire di scena. Ripensandoci anni dopo, Eddie masticava ancora veleno: "Lemmy aveva passato gli ultimi giorni a tracannare vodka e a farsi di speed", ricorda. "E contemporaneamente scopava tutte le ragazze su cui metteva le mani. C'erano dodicimila ragazzi che stavano uscendo di testa aspettandoci, e lui a malapena si reggeva in piedi! Era tutto il giorno che la gente mi offriva coca da sniffare, ma avevo rifiutato dicendo che non potevo, perché dovevo suonare. Dovevo essere al massimo". Dopo appena un'ora dall'inizio del set, "Lemmy sparisce tra le quinte e casca per terra. Io e Phil eravamo incazzati neri! 'Ci hai messo nella merda, cazzone!'. E lui, 'Non c'entra niente che non dormo da tre giorni!'. No, ovviamente non c'entrava niente, cazzone maledetto".

Il «Melody Maker» recensì il concerto con toni entusiastici: il giornalista pensò si trattasse di una messinscena. In effetti, i Motörhead avevano qualcosa che ai loro rivali mancava: il carisma. Avevano fascino. Erano fichi. I media, di solito sprezzanti verso l'heavy metal per una mera questione di principio, facevano volentieri un'eccezione

GEORGE BODNAR ARCHIVE/ICONICPIX

per i Motörhead. E non solo per via dei minacciosi biker che li attorniavano e che potevano sempre venirti a fare una visitina in redazione se non gli fosse piaciuto quello che scrivevi. Come per Phil Lynott e i Thin Lizzy, Lemmy e i Motörhead erano stati nominati punk ad honorem. Come Lemmy, i punk facevano colazione con lo speed, e come nel caso dei Motörhead i brani dei gruppi punk trasmettevano un messaggio elementare ma molto sentito: "Fottetevi, non ce ne frega un cazzo!". "Ho sempre pensato che noi avessimo più cose in comune con i Damned che con i Judas Priest", mi disse un giorno Lemmy. "Sid Vicious mi implorò di insegnargli a suonare il basso. Ci ho provato, ma era del tutto incapace". In effetti, Lemmy era un hippie vecchia scuola che amava fare amicizia con tutti. A meno che non lo prendessero per il lato sbagliato. A quel punto, diventava quello che la gente vedeva quando macinava il palco schiumando come un animale, la criniera nera al vento. Ma nel 1980 le cose erano cambiate: contro le previsioni di tutti (tranne i più svalvolati), i Motörhead erano diventati roba da alta classifica. Anche se Lemmy si sarebbe vergognato ad ammetterlo, per la prima volta erano nella posizione di dover realizzare qualcosa che li portasse in cima. "Non ci pensiamo", insisteva. "Io e Eddie non ci mettiamo a tavolino e scriviamo delle hit di merda. Non siamo mica gli ABBA, cazzo!". Eppure, malgrado la verità incontrovertibile che tra loro due e Björn e Benny non esisteva la benché minima somiglianza, nel 1980 Lemmy e Eddie in qualità di autori erano arrivati vicinissimi a catturare la formula magica vincente per un brano in perfetto stile Motörhead. Il trucco, come spiegò Eddie, era: "Ti sballi e ti diverti, poi mentre te la spassi cambi un paio di cosette, ed eccoti una canzone". Lemmy pensava i suoi testi all'ultimo, spesso ritirandosi al cesso con penna e taccuino. "Ho scritto il testo di Ace Of Spades seduto sulla tazza", confermò. "Avevo il titolo. Di solito inizio con qualcosa che mi sembra un titolo adatto ai Motörhead, e parto da lì". Quella di Ace Of Spades era un'idea a cui Lemmy pensava già da qualche tempo. Si era fatto tatuare un asso di picche sull'avambraccio sinistro, vicino alla scritta "Nato per perdere – vivo per vincere". E adesso avrebbe tramutato la cosiddetta "carta della morte" in un brano che gli sarebbe servito in seguito come epitaffio, con la chiosa finale: "That's the way I like it baby, I don't want to live forever". Anche se Phil risulterà accreditato come autore, secondo Eddie fu solo perché "Non volevamo che Lemmy e io venissimo al lavoro in Rolls e lui in motorino". Questo chiarisce quanto fosse importante il lavoro di Phil per il sound Motörhead più classico, soprattutto per via del suo superbo uso della doppia cassa, una tecnica che in seguito sarebbe diventata il paradigma di ciò che il mondo avrebbe definito Thrash Metal. Come mi disse Lars Ulrich, batterista

Il fine paroliere: Lemmy in un negozio di dischi per un firmacopie. Newcastle, ottobre 1980.

e fondatore dei Metallica, nonché ex presidente del fanclub USA dei Motörhead: "Phil Taylor è stato il primo batterista che abbia sentito suonare la doppia cassa in quel modo. La prima volta che ho ascoltato Overkill mi ha mandato fuori di testa. Non riuscivo a credere a quello che usciva dalle casse. E ovviamente, volevo suonare nello stesso modo". In effetti, tutto ACE OF SPADES fu costruito attorno al modo ferocemente sporco di Phil di picchiare sulla doppia cassa. E ciò malgrado all'inizio un Lemmy esasperato gli urlasse contro: "Cazzo, ma non riesci a suonare un fottuto quattro quarti?". Anche il basso di Lemmy era "dannatamente difficile" da seguire. "Perché non c'era una chiusura definita. Specialmente a quei tempi, quando il basso dava la fine delle frasi. Be', noi non ce l'avevamo, ed era un vero casino. Finché non ci sintonizzammo tutti e tre, cosa che più o meno successe con ACE OF SPADES, ma solo perché il nostro produttore Vic Maile ci obbligò a farlo".

A una prima impressione, il calmo e preciso Maile sembrava un collaboratore inadatto per Lemmy e soci. Ma anni ed anni di lavoro con nomi del calibro di Who, Jimi Hendrix, Zeppelin e Clapton significavano che era impossibile intimidirlo. Vic era diabetico e questo faceva sì che non condividesse gli stravizi del gruppo. "All'inizio non lo capivo", disse Lemmy. "Doveva fare i suoi break per il tè e biscottini perché era diabetico, o chissà cosa. Ma poi si rivelò uno davvero con le palle. Fu Vic a convincere Phil a rallentare e concentrarsi sulla batteria, spiegandogli la differenza tra suonare dal vivo e suonare in studio. E fu sempre Vic che mi fece suonare il basso come dovrebbe fare un bassista. O almeno, come un bassista che aggiunge qualcosa di suo ai brani. Fino a quel momento, io suonavo il basso come se fosse un'altra chitarra". Comunque, ci furono delle brutte abitudini che nemmeno Vic Maile riuscì a sradicare. Eddie ricordava che prima di iniziare a lavorare "Ci facevamo una dose. E poi dopo un'altra un po' più forte. Il problema era quando non avevamo più speed. Io e Phil non eravamo messi malissimo, e così ce la facevamo, ma Lemmy no: lui si sentiva male. Cercare di farlo lavorare senza speed era molto difficile. E quindi si litigava. Questo creò dei risentimenti tra di noi. Così, succedeva che noi iniziavamo le prove e Lemmy non c'era". Malgrado i problemi, quando a settembre finirono le registrazioni, i tre lasciarono lo studio con in mano quello che sarebbe stato l'ultimo vero capolavoro dei Motörhead.

MAIN: ALAN BALLARD/PRESS; INSET: GEORGE BODNAR ARCHIVE/ICONICPIX

ACE OF SPADES contiene 12 canzoni (sei sotto i tre minuti, e solo una che sfora i quattro) e tutte sono eccellenti, con tre addirittura dei perfetti Motör-classic: la title-track, (We Are) The Road Crew e The Chase Is Better Than The Catch. Il primo sarebbe diventato il pezzo simbolo del gruppo, come Smoke On The Water per i Deep Purple o All Right Now per i Free: dopo la morte di Lemmy, nel 2015, Ace Of Spades sarebbe stato il brano per cui tutti l'avrebbero ricordato. La canzone senza la quale nessun concerto dei Motörhead poteva dirsi completo. Col suo basso martellante, la batteria tumultuosa come i tuoni di una tempesta in arrivo, i riff che ti catturano, e quel testo che usa la metafora del gioco d'azzardo per parlare della vita, Lemmy si superò, anche se teneva a puntualizzare di non essere un bravo pokerista e di preferire la leva delle slot machine (nei tour successivi se ne faceva mettere una nel camerino, per giocarci tutta la notte). E così, abbiamo i versi sugli "occhi del serpente", che significano doppio uno ai dadi, e "dead man's hand, aces and eights", che come spiegò Lemmy erano "le carte che aveva in mano Wild Bill Hickok quando gli spararono". E poi, spazio all'assolo, meravigliosamente folle e crepitante di energia. Come mi disse Eddie pochi mesi prima di morire, "Il modo in cui Lemmy migliorò come paroliere fu incredibile. Cazzo, diventava sempre più bravo. Una volta trovata la formula in OVERKILL e BOMBER, decollammo". Forse il verso sul non voler vivere per sempre si rifece vivo più avanti per perseguitare Lemmy, un po' come l'affermazione di Pete Townshend in My Generation degli Who "Hope I die before I get old"? "Certo", mi confermò lo stesso Lemmy ridendo. "Ma vedi, io intendo una durata molto più lunga di Townshend. 'I don't want to live forever' è tanto ma proprio tanto tempo. Puoi benissimo arrivare a 294 anni e non vivere 'in eterno'. Ma credo che a quel punto ti saresti rotto i coglioni. Credo che se li sarebbe rotti chiunque. Perfino io. E pensa che a me piace tirare tardi". Fece una pausa, si riaccese la canna, mi sbuffò il fumo in faccia e concluse: "In effetti, mi piacerebbe morire il giorno prima di 'per sempre'. Per evitare la ressa". Le altre pietre miliari del disco sono anch'esse manifesti della filosofia personale di Lemmy. La più coinvolgente sicuramente è (We Are) The Road Crew. Essendo stato lui stesso un roadie (per Jimi Hendrix), Lemmy sentì sempre una forte affinità per lo staff che si faceva il culo perché i tour dei Motörhead filassero sempre lisci. Tempo dopo, Lemmy mi disse che quando uno dei suoi roadie, Ian "Eagle" Dobbie, ascoltò il brano la prima volta "aveva le lacrime agli occhi". Più crudo e diretto The Chase Is Better Than The Catch, che suscitò il veleno di molti giornalisti rock, come anche Love Me Like A Reptile e Jailbait. Eddie non riusciva a capire tutto questo sdegno. "Sono esperienze vere, nate dallo stare in un gruppo come questo", disse. "Quando non hai nemmeno un cesso dove pisciare e vaghi per il Paese e ti fai una risata, non ti metti a pensare. Se hai da bere, una canna e una fica, allora la vita ti va alla grande, che altro potresti desiderare?". In tour, dopo un'altra notte insonne, è il momento in cui "tutte diventano belle", spiegava Lemmy. "Ma a volte è come se ci fosse una vera cessa, e non riesci a fermarti. È come se fossi staccato da te stesso. Fuori dal corpo. Ti vedi parlare con questo scorfano, e sai che lo stai per fare, però lo fai lo stesso". Lemmy era molto meno disposto a parlare delle volte in cui cercò di avere relazioni serie con una donna. L'ultima fu con una certa Janette, con cui provò addirittura a convivere. Secondo Eddie, "litigavano terribilmente. Credo che lo facesse apposta a farlo incazzare. Come fanno le donne, capisci? E alla fine lui ci rimase malissimo. Disse, 'Non ci casco più'". "Non ho niente contro l'idea di trovare la tipa giusta e sistemarmi", mi disse Lemmy. "Solo che non ho mai trovato una ragazza capace di farmi passare la voglia di dar la caccia alle altre". Come diceva Eddie: "Phil non era diverso. A essere sinceri, sulle ragazze tutti e tre la pensavamo allo stesso modo. Ecco perché eravamo perfetti. Non volevamo 'sistemarci'. Eravamo fatti così. Ed ecco perché tra noi funzionava".

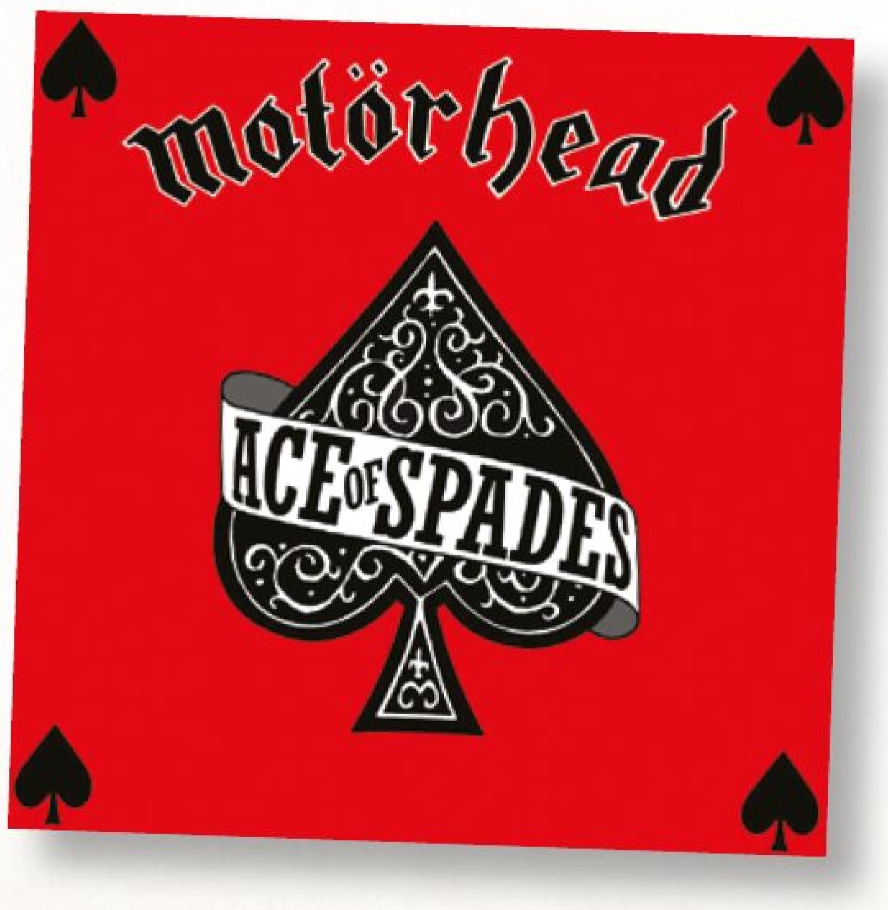
Quando in ottobre Ace Of Spades fu pubblicato come singolo, quasi senza nessun passaggio radiofonico schizzò subito al n. 15 delle classifiche, provocando un'altra apparizione del gruppo a Top of the Pops e altre foto in copertina nei settimanali musicali. Ma il vero successo per Lemmy fu quando uscì l'album, che schizzò subito al n. 4! "Fu la svolta, davvero", mi disse anni dopo. "Pensavamo di avercela fatta. Ed era vero. E a quel punto iniziammo a mandare tutto in vacca. Non subito. Ma probabilmente quello fu l'inizio". All'inizio furono piccole cose, rifletteva Eddie. "Phil aveva questa fissazione che tutti dovessero essere alla pari. E gli dava fastidio che Lemmy sedesse sempre davanti in macchina. A me non me ne fregava un cazzo. Non m'interessava se Lemmy

Guerrieri della strada: Il tour per ACE OF SPADES colpisce Manchester e (sotto) Coventry.

TOP: GEORGE BODNAR ARCHIVE/ICONICPIX; BOTTOM: ALAN PERRY/ICONICPIX

Occupatissimi sul palco, ottobre 1980.

voleva distinguersi. Mi stava bene. Lui era Lemmy, e a me stava bene. Invece a Phil dava fastidio". "Queste cose non succedono finché non hai successo", continuava Eddie. "Ma quando succede, quando inizi a diventare famoso e improvvisamente qualcosa ti sta sul culo o qualcosa ti fa incazzare, allora pensi: 'Non devo più accettarlo, cazzo. Sono famoso!'. Io non l'ho mai pensato, ma credo che invece Phil e Lemmy ce l'avessero in mente". Improvvisamente ci furono "pure rotture di cazzo sul lavoro", con Eddie che si diede da fare in prima persona per cercare di risolverle. Come quando il manager Doug Smith telefonò a Eddie "alla vigilia del tour di ACE OF SPADES, dicendo che il promoter non riusciva ad arrivare alle 118.000 sterline che avevamo concordato per il tour, e che se non avessimo accettato di abbassare il prezzo a 108.000 sterline il tour saltava. Lo dissi agli altri e la nostra risposta fu 'si fottano!'. Comunque, avremmo accettato qualsiasi cosa pur di non cancellare un tour. Però il nostro pensiero fu: 'Non possiamo fare un torto ai fan. Doug lo sa, e ci ha inculato. Non doveva dircelo a due giorni dalla partenza del tour'". Quando poi quello che i Motörhead avevano previsto come un tour trionfale partì, la sfortuna si accanì su

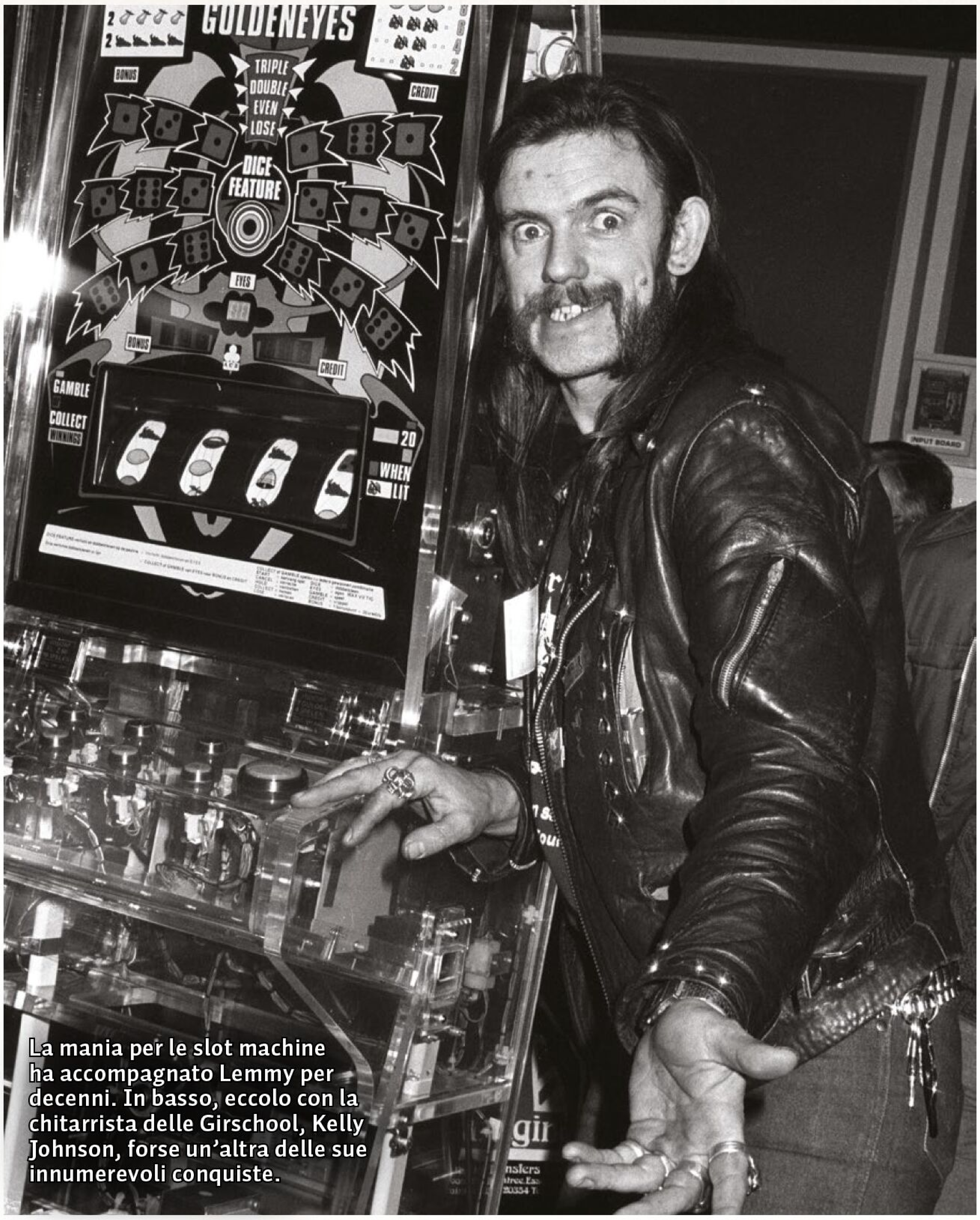


«Gli americani non erano ancora pronti per i Motörhead. Per quasi tutto il primo mese non ci chiesero nemmeno un bis»
"Fast" Eddie Clarke

di loro, come quando Phil cadde o fu spinto – dipende se avete lo stomaco di stare ad ascoltare abbastanza a lungo i rantoli di un tossico sotto speed – per le scale dell'albergo prima di una delle prime date, e cadendo sbatté la testa. All'inizio temettero si fosse rotto il collo. Poi fortunatamente la diagnosi fu solo una vertebra danneggiata. Come risultato, fu costretto a suonare per il resto del tour con un collare ortopedico. Le cose peggiorarono quando tra aprile e luglio del 1981 intrapresero il loro primo tour negli USA – 42 date in Canada e Nord America, alcune da gruppo di apertura per Ozzy Osbourne nelle mega arene, altre da headliner in locali più piccoli.

ACE OF SPADES fu il primo disco dei Motörhead pubblicato negli USA e le speranze di una replica del successo inglese erano elevate. Ma le radio americane avevano fatto capire molto chiaramente che non intendevano insozzare le loro frequenze con una simile merda da motociclisti, per cui la promozione doveva affidarsi solo ed esclusivamente al passaparola e al duro lavoro. Lemmy, che non era più tornato in America da quando gli Hawkwind lo avevano licenziato al confine col Canada cinque anni prima, era felice di riallacciare i rapporti con un Paese in cui aveva già deciso che un giorno sarebbe venuto a vivere. "Se potessi, passerei la vita a fare il giro turistico di Los Angeles", mi disse una volta, e non scherzava del tutto. Né Eddie né Phil erano mai stati prima in America, per cui vedevano l'avvio del tour come l'inizio di una straordinaria avventura. Ma quando si ritrovarono insultati e fischiati dagli spettatori venuti per Ozzy, ubriachi e drogati fino al midollo, o a suonare da soli in locali semivuoti, ben presto l'eccitazione svanì. "Gli americani non erano ancora pronti per i Motörhead", concluse Eddie con solennità: "Per quasi tutto il primo mese, non ci chiesero nemmeno un bis". I tre iniziarono a litigare tra loro. Specialmente Eddie e Phil, che passarono la maggior parte del tour azzuffandosi. "Le risse tra me e Eddie rimasero leggendarie", mi svelò ridendo Phil. "Volevamo davvero farci male a vicenda". Il tour USA diventò così stressante che Doug Smith pensò seriamente di interromperlo.

GEORGE BODNAR ARCHIVE/ICONICPIX



La mania per le slot machine ha accompagnato Lemmy per decenni. In basso, eccolo con la chitarrista delle Girschool, Kelly Johnson, forse un'altra delle sue innumerevoli conquiste.

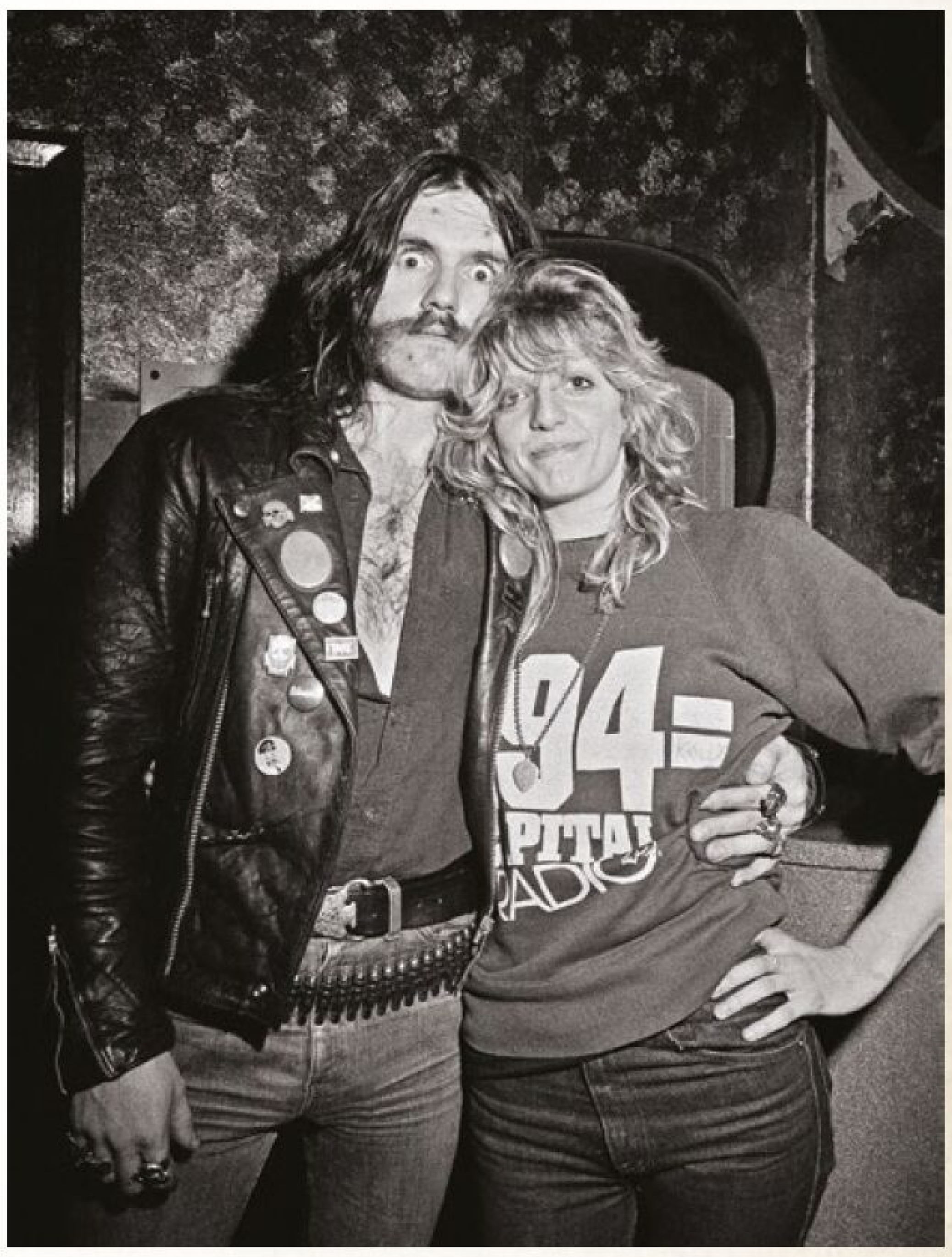
"A New York una volta pensai che Phil Taylor fosse morto per overdose", ricordava. "E in America la polizia arriva ogni volta che chiami l'ambulanza, per cui fui costretto a perquisire a fondo la stanza, nascondere tutta la droga che trovai e sperare che credessero che lui fosse svenuto per la fatica. Era una continua lotta per la vita, per ognuno di loro, perfino per Lemmy. Una volta pensai gli fosse venuto un infarto. Stavamo andando in Canada per un concerto, e non c'era più speed!". La cosa che rendeva ancora più difficile sopportare i problemi in America era la consapevolezza che a casa, in Inghilterra, ormai erano delle rockstar. Al punto che quando a febbraio la Bronze pubblicò un Ep di tre brani che vedeva assieme i Motörhead e le Girlschool (ST VALENTINE'S DAY MASSACRE), diventò il disco più venduto del gruppo, arrivando al n. 5 in classifica con oltre 200.000 copie. Lemmy, che si diceva fosse "molto intimo" della chitarrista bionda e sexy delle Girlschool, Kelly Johnson, ne fu estasiato. Come risultato: altre apparizioni a Top of the Pops – stavolta assieme alle Girlschool, con i due gruppi presentati come Headgirl – per esibirsi nel brano principale dell'Ep, una cover esplosiva di Please Don't Touch di Johnny Kidd & the Pirates, uno dei gruppi preferiti di Lemmy. Gli altri due brani dell'Ep vedevano i Motörhead alle prese con la cover di Emergency delle Girlschool, con Eddie che "cantava" e le Girlschool che si cimentavano con Bomber. Se girare in tour per gli States e suonare per un pubblico a cui non gliene fregava un cazzo, per promuovere un disco di cui nessuno aveva mai sentito parlare, era frustrante, almeno avevano la consolazione di sapere che a casa stavano raggiungendo lo status di eroi nazionali. I loro volti non erano diventati familiari solo a Top of the Pops, li invitavano perfino nei programmi per bambini, come nel deliziosamente anarchico Tiswas, dove furono intervistati dalla "svampita" Sally James per poi essere castigati a dovere dal Phantom Flan Flinger, che li innaffiò assieme a svariati membri del cast, compresi Chris Tarrant e Lenny Henry. All'epoca, apparire a Tiswas era un punto d'arrivo per ogni gruppo rock che si rispettasse: se ci andavi, eri davvero figo. I Motörhead ci sarebbero tornati più volte,

«Io e Eddie non ci mettiamo a tavolino e scriviamo delle hit di merda. Non siamo mica gli ABBA, cazzo!»

Lemmy

cimentandosi in brani come Bomber e Ace Of Spades mentre i ragazzi in studio si agitavano come pazzi. "Registrare quel programma probabilmente ci ha procurato più fan di quanti ne avremmo raccolti facendo un concerto a Birmingham [dove si registrava il programma]", ghignava Lemmy. Ma il meglio doveva ancora venire. Alla fine di giugno, i Motörhead erano a LA, sempre in tour con Ozzy, quando Doug telefonò per dirgli che il loro nuovo disco – un live che per scherzo avevano intitolato NO SLEEP 'TIL HAMMERSMITH – era appena entrato nelle classifiche inglesi nella prima settimana di pubblicazione. Direttamente al n. 1! "Il titolo NO SLEEP ci venne dopo aver fatto il tour inglese di ACE OF SPADES", spiegò Lemmy. "Avevamo fatto 52 date con solo due giorni liberi, per cui sul muso del furgone avevamo scritto: NO SLEEP 'TIL HAMMERSMITH". Ma qualsiasi gioia abbia provato in quell'istante, una volta che il gruppo tornò definitivamente a casa era passata. "Sapevo che dopo il n. 1 si poteva andare solo in una direzione", disse Lemmy. "E avevo ragione". Ma questa è un'altra storia. Perché, come cantò Lemmy nel suo brano più famoso, "Win some, lose some, it's all the same to me". E così sarebbero rimaste le cose.

L'edizione del 40ennale di ACE OF SPADES è uscita anche in Italia su etichetta BMG.



GETTY X2; LEMMY & OZZY: SHUTTERSTOCK

18+

WHAT IS
AVAXHOME?

AVAXHOME –

the biggest Internet portal, providing you various content: brand new books, trending movies, fresh magazines, hot games, recent software, latest music releases.

Unlimited satisfaction one low price
Cheap constant access to piping hot media
Protect your downloadings from Big brother
Safer, than torrent-trackers

18 years of seamless operation and our users' satisfaction

All languages
Brand new content
One site

AVXLIVE.ICU

AvaxHome - Your End Place

We have everything for all of your needs. Just open https://avxlive.icu

POMPATI!

Dopo il miliardario PERMANENT VACATION, per gli Aerosmith era tempo di puntare ancora più in alto. Scesero in campo, vibrarono il colpo e centrarono un home run con PUMP, il loro disco di maggior successo.

Testo: **Mick Wall**

E così, chiesi a Steven Tyler e Joe Perry: "È vero che una volta avete...". "Sì!", urlò Tyler, senza neanche farmi completare la domanda. "Tutto quanto!". E quella volta... "Assolutamente!", disse Perry, molto pistolero, pelle dalla testa ai piedi. E... "Più di una volta", disse Tyler con un ghigno, lisciandosi i lunghi capelli per sottolineare gli zigomi sporgenti. "E in un sacco di altri posti". Ma... "Non siamo più così", concluse Perry, muovendo a malapena le labbra. "Ora siamo diversi". "Giusto, be' allora questo chiarisce tutto". Avrei dovuto dirlo, ma non lo feci.

Era una mattina di sole a Londra, alla fine dell'estate del 1989, e stavo intervistando i 'ragazzi' degli Aerosmith a proposito della pubblicazione del loro nuovo disco, intitolato semplicemente PUMP. Steven e Joe venivano dalla palestra, dopo le loro consuete due ore di esercizio mattutino. Ora si stavano dividendo tazze di caffè nero forte. "Questa è la nostra droga, adesso", spiegò Tyler, versandosi la terza tazza. "Fatti il culo sulla macchina per i remi, e poi bevitelo. È come uno speedball", disse e schioccò i labbroni, "ma senza lo sballo". "O il divorzio", aggiunse Perry seccamente. Avevo cercato di farli parlare dei 'brutti vecchi tempi' degli anni 70: quando viaggiavano in limousine separate; di pillole eccitanti cucite nelle sciarpe; di buste di cellophane piene di eroina grosse come lattine, e di regine della coca incontrate in tour; di lunghe notti insonni, che poi divennero anni, e poi uno stile di vita e poi – bang! Un finale poco gradevole. Ma non c'erano cascati. Gliel'avevano già chiesto. Un miliardo di volte. Cambiamo discorso. Gli Aerosmith venivano da un'epoca in cui i due gruppi ai quali venivano paragonati erano i Rolling Stones e i Led Zeppelin, combinando lo status di gaglioffi seducenti dei primi con l'assalto musicale dei secondi, un'epoca in cui il rock rollava ancora, dove le droghe erano un modo per 'aprire la mente' e le groupie erano più che felici di concedersi gratis. Ora, alla fine degli anni 80, i rivali più prossimi degli Aerosmith erano band come Mötley Crüe e Poison, Bon Jovi e Guns N'Roses. Un tempo in cui fare una pompa non era più un segno di stima, dove non si cesellavano le canzoni ma si facevano video a basso budget, dove la classe era ormai un lontano ricordo. La domanda era: quanto si sentivano a proprio agio gli Aerosmith – il gruppo che aveva costruito la propria (cattiva) reputazione sull'ignorare l'esistenza delle regole – nel ritrovarsi in mezzo a queste mediocrità carine e plastificate? "Cioè, vuoi dire heavy metal?", sibilò Tyler, allungando una mano per osservarsi le unghie curatissime. "Non credo che i gruppi che hai citato abbiano qualcosa in comune con noi. Forse i Guns N'Roses, un pochino. Ma solo un po'. Per me, i Led Zeppelin sono sempre quelli che hanno inventato tutto. Noi siamo arrivati poco dopo, ma avevamo le stesse radici, risalendo fino agli Yardbirds, Eric Clapton, Jeff Beck... Stones e Beatles". "Ma non abbiamo mai cercato di essere heavy. Volevamo solo fare del rock bello cattivo. E anche scrivere delle belle canzoni, ballad come Dream On, o magari funky per ballare come Sweet Emotion o Walk This Way. E ci siamo riusciti, direi". Allora, vista tutta la bella roba realizzata, perché non avevano mai avuto successo al di fuori degli USA? "Facile", disse Perry, masticando una gomma, mentre beveva il suo caffè. "Perché non siamo mai andati in tour altrove". E perché? Allora lui mi fissò e mollò la bomba: "Per via della droga, bello. La droga! Non potevamo rischiare di farci beccare all'aeroporto". Allora è vero quello che dicono... "Te l'abbiamo detto", rispose Tyler. "Tutto vero!". "Totalmente vero", confermò Perry. Ok.

> **«L'unica pressione [con PUMP] è stata essere meno come ci voleva la casa discografica e più noi stessi»**
> **Steven Tyler**

Il fatto è che nessuna delle solite domande che si potevano fare ai gruppi rock, in quei tempi ingenui in cui era facile essere inginocchiati, erano adatte agli Aerosmith. Quando fu pubblicato PUMP, Tyler aveva 41 anni e Perry 39. Loro e il resto del gruppo – il bassista Tom Hamilton (38), il chitarrista ritmico Brad Whitford (37) e il batterista Joey Kramer (39) – erano abbastanza maturi da non mettersi a questionare con il nuovo status di Signore dell'Universo di MTV o la bramosa preferenza dell'industria musicale per un sound di bassa qualità e Cd che garantissero ampi margini di profitto. In più, gli Aerosmith erano in giro da più di dieci anni – scrivendo le proprie canzoni sporche e cattive, finché iniziarono a sembrare tutte uguali (solo non in senso positivo), a vivere i propri sogni sporchi e cattivi finché non divennero incubi. E senza fermarsi, se non molto dopo essere usciti di strada. Dopo un durissimo periodo di riabilitazione collettivo imposto dal loro manager Tim Collins e un incontro con la Geffen Records, dove gli fu detto in modo chiaro e netto che o ubbidivano o i giochi erano chiusi, gli Aerosmith avevano accettato con riluttanza la presenza di un aiuto esterno in studio

CAMERA PRESS/STEVE DOUBLE

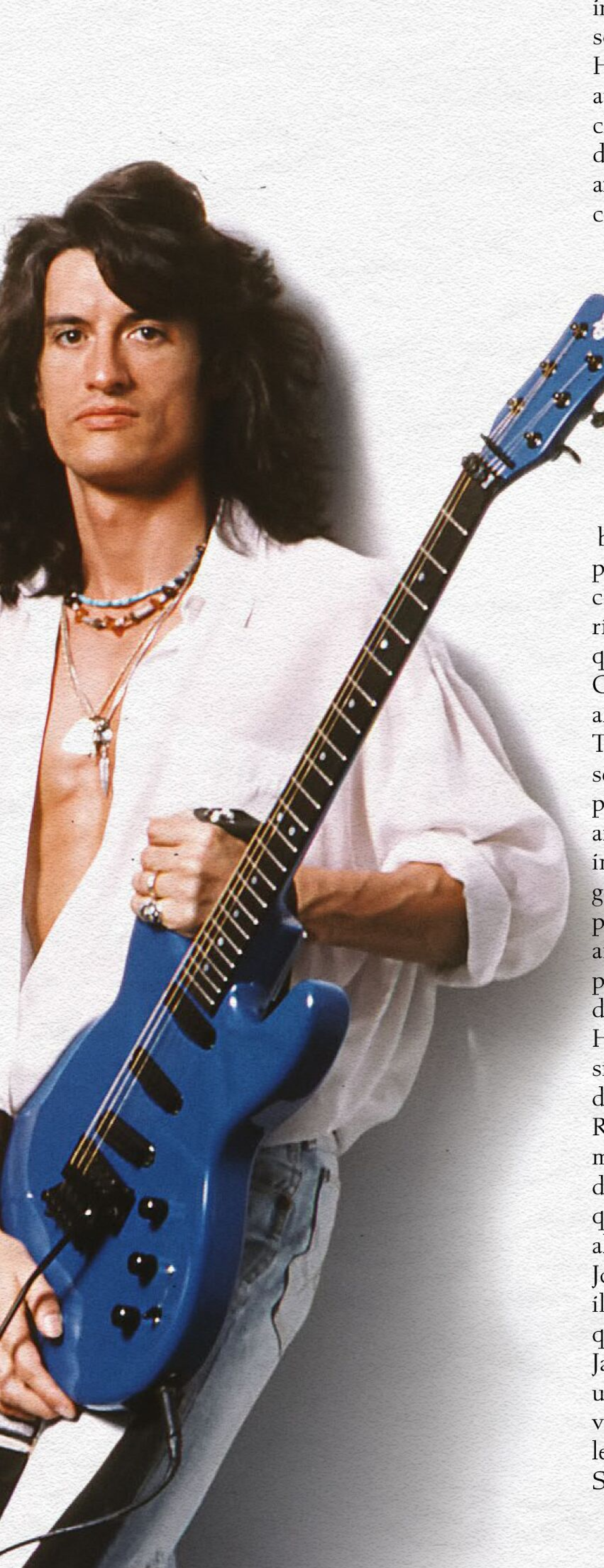
di registrazione per il loro disco successivo, PERMANENT VACATION, un ultimo disperato tentativo di resuscitare una carriera da molti considerata morta e sepolta. L'aiuto assunse le sembianze di Bruce Fairbairn, sulla cresta dell'onda dopo aver fatto il botto con SLIPPERY WHEN WET dei Bon Jovi, e di Desmond Child, autore di rodati successi rock per Kiss, Joan Jett e più di recente Bon Jovi (You Give Love A Bad Name, Livin' On A Prayer). Child si era superato in PERMANENT VACATION, 'aiutando' gli Aerosmith a realizzare Dude (Looks Like A Lady) e Angel, i loro singoli di maggior successo dagli anni 70. Jim Vallance, reduce dall'aver scritto nove singoli entrati nella Top 20 USA negli ultimi tre anni assieme a Bryan Adams, fu anche lui coinvolto nella stesura di quattro brani, compreso l'altro grande successo del disco, Rag Doll.

Questi aiuti, assieme con un tour 'mondiale' che durò un intero anno (e che non incluse né l'Europa ne l'UK), portarono PERMANENT VACATION sull'orlo della Top 10 USA, facendolo diventare il primo disco degli Aerosmith in un decennio a vendere più di un milione di copie. Ripartenza a posto. Nuova direzione a posto. Ora si trattava di fare il colpaccio.

"No, nessuna pressione", insistette Tyler quando glielo chiesi alla vigilia della pubblicazione di PUMP. "Non abbiamo mai avvertito pressioni quando facciamo dischi", disse con un'espressione da pokerista. "L'unica pressione questa volta è stata essere meno come ci voleva la casa discografica e più noi stessi. Tipo, stavolta ve la facciamo vedere". In effetti, la realizzazione di PUMP fu – almeno all'inizio – un tentativo consapevole di mettere assieme un bis di PERMANENT VACATION, fino all'uso dello stesso produttore, Fairbairn, e degli stessi 'coautori' – di nuovo Child e Vallance, ognuno responsabile di un paio di brani.

MAIN: NEIL ZLOZOWER/ATLASICONS.COM

Pronti per PUMP: (s-d) Brad Whitford, Tom Hamilton, Steven Tyler, Joey Kramer, Joe Perry.



INSET: EDDIE MALLUK/ATLAS ICONS.COM

Ma anche se la coppia aiutò il gruppo a confezionare altre due hit (rispettivamente What It Takes e The Other Side), stavolta furono gli Aerosmith a scrivere i brani migliori, Love In An Elevator di Tyler e Perry e l'intensa e sofferta Janie's Got A Gun di Tyler e Hamilton. La prima era un classico Aerosmith che più Aerosmith non si può: humour, chitarre pulsanti, voci stridule, batterie dominanti, al tempo stesso ammiccante e danzereccia – qualità poco presenti nella stanca formula dell'hairmetal di quel periodo. Perfino i coretti da barbiere sul finale mostrano un gruppo capace di spaziare molto oltre gli angusti confini dei suoi contemporanei. L'altro brano era qualcosa di unico: originariamente intitolato Danny's Got A Gun, e basato su un episodio accaduto a un amico di Tyler, sul disco finito era preceduto da un interludio di 10 secondi intitolato Water Song, opera di un multistrumentista sperimentale canadese, Randy Raine-Reusch, che suonava un glassofono a vetro, un gong a vento e sonagli tribali dei nativi americani, stabilendo un'atmosfera inquietante da cui poi sbocciano le tastiere sommesse di Tyler e il basso lascivo di Hamilton. "Sapevo sia il titolo sia il tipo di atmosfera che volevo molto prima di avere chiaro in mente di cosa parlasse la canzone", disse Tyler. Alla fine ci volle un anno, ammetterà in seguito, prima di riuscire a completare il testo, ispirato in parte da un articolo letto su «Time» che parlava di una ragazza che aveva ucciso il padre da cui subiva violenze, e in parte dalla sua decisione di dire qualcosa su due temi all'epoca ignorati, l'incesto e gli abusi sui bambini – argomenti che aveva scoperto nel corso della sua riabilitazione e che lo avevano colpito profondamente. "Ci sono così tanti bambini abusati dai genitori, [e] m'incazzo perché nessuno pensa a loro... Questa canzone e Dream On hanno suscitato più risposte dai fan [lettere e commenti] di tutte quelle che abbiamo scritto". Fino a Janie's Got A Gun, gli Aerosmith non avevano mai affrontato tematiche serie, ma specialmente Tyler era deciso a farsi perdonare quelli che sentiva come brani marchetta, buoni solo per passare in radio come Angel. Come ammetteva Joe Perry, "Per noi è stata un immenso successo, e piace a un sacco di gente, ma so che a Steven non piace cantarla". Tyler aveva anche un immane giramento di palle per aver dovuto dividere i diritti d'autore di Rag Doll con Holly Knight (il cui contributo si limitava al suggerimento di cambiare il titolo originale Rag Time). "E quella si prende metà dei miei diritti d'autore del cazzo per questo?", aveva sibilato al capo della Geffen, John Kalodner. Per il cantante, scrivere qualcosa di forte come Janie's Got A Gun in un certo senso avrebbe voluto dire riequilibrare le cose. "Un giorno Steven venne alle prove e suonò Janie's Got A Gun, e noi rimanemmo a bocca aperta", ricorderà tempo dopo Tom Hamilton. "Fu come un'apparizione divina. Nella sala accadde qualcosa di stupefacente". Il testo originalmente comprendeva il verso 'He raped a little bitty baby', ma alla fine Tyler fu persuaso ad addolcirlo in 'He jacked a little bitty baby', così che la canzone che considerava la più importante mai scritta potesse essere suonata alle radio e in tv. Inevitabilmente in quell'epoca pre-internet, il brano suscitò 'preoccupazioni' nella casa discografica e 'controversie' nella parte più di sinistra dei media, che accusarono il gruppo di incoraggiare il vigilantismo. Malgrado ciò, il video ebbe una rotazione massiccia su MTV e il brano arrivò al n. 4 negli USA – anche se con un'altra leggera limatura del testo: il verso 'and put a bullet in his brain' fu riscritto in 'and left him in the pouring rain'. Ma quando il gruppo eseguì nei tour successivi Janie's Got A Gun live, Tyler avrebbe reinserito i versi originali – sia quello con la bambina stuprata e quello della pallottola nelle cervella di papà: "'Fanculo, America delle corporazioni. E i diritti sono miei!".

Di fatto, Janie's Got A Gun, e per estensione tutto PUMP, rimodellò l'immagine degli Aerosmith negli USA. Erano sempre considerati in grado di sciorinare dei rock tesi e crudi come Young Lust e F.I.N.E. (alias Fucked Up, Insecure, Neurotic and Emotional), ma in canzoni come Monkey On My Back dimostrarono che erano in grado di suonare assieme come se fossero collegati telepaticamente. Con la slide da serpente a sonagli di Perry che si attorciglia attorno alle rivelazioni rauche di Tyler, quasi un predicatore sul suo pulpito. Non era solo un gruppo capace di fare rock duro e crudo, era un mostro zannuto capace di swingare.

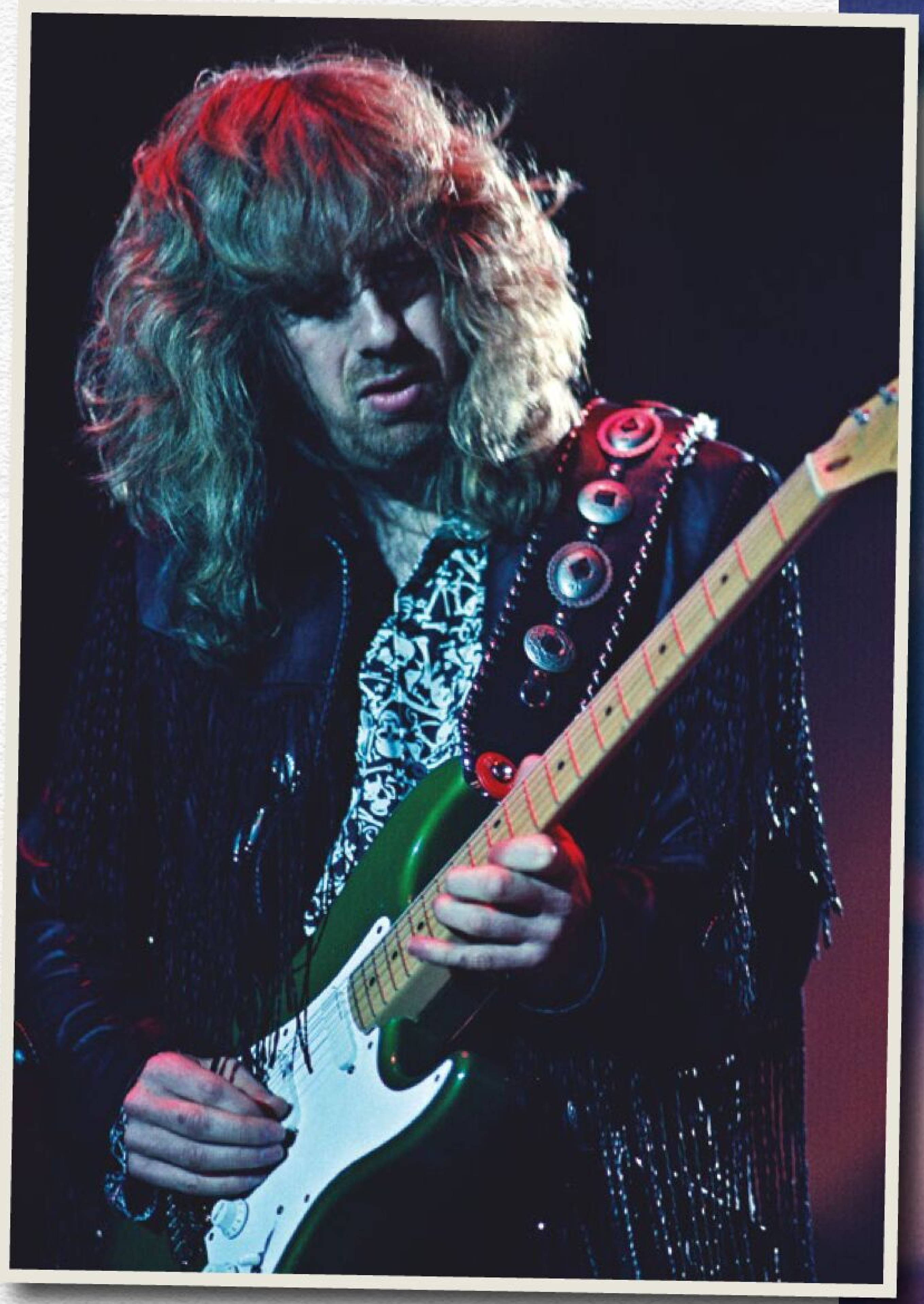
«Odio quando la gente dice che pubblichiamo ballad solo per avere delle hit»

Joe Perry

E in brani come le ballad What It Takes o l'intensa The Other Side, eravamo molto oltre i confini di quel che si definivano power ballad. Ci addentravamo in quella sofisticatezza pop che i Beatles avevano codificato negli anni 60, quando gli Aerosmith stavano crescendo, e oggi si ritrovavano con incollate alle orecchie radio trascendentali che li riportavano a quei tempi. Ovviamente c'erano momenti in cui il gruppo procedeva col pilota automatico – né Don't Get Mad, Get Even né My Girl necessitano di un secondo ascolto – ma per la maggior parte PUMP è all'altezza del nome. Come risultato, gli Aerosmith non sarebbero stati più accostati a Mötley Crüe, Poison e Bon Jovi, né sarebbero più stati visti come reduci degli anni 70. Adesso erano i patriarchi del rock fine anni 80. Perfino i Guns N'Roses gli rendevano omaggio pubblicamente, con Slash che non si stancava mai di raccontare la storia di come avesse perso la verginità ascoltando gli Aerosmith, e il resto del gruppo che eseguiva una versione di Mama Kin nel corso del tour fatto come apertura per gli Aerosmith. Arrivati al momento in cui Janie's Got A Gun vinse un Grammy nella categoria Best Rock Performance by a Duo or Group with Vocal alla cerimonia del 1990, PUMP veleggiava oltre i dieci milioni di copie vendute in tutto il mondo. Diventò il disco di maggior successo del gruppo, facendo entrare gli Aerosmith nelle classifiche UK per la prima volta nella loro

«Se avessimo avuto un successo simile negli anni 70, oggi non saremmo qui»
Steven Tyler

carriera e rese possibile il loro primo tour in Europa e UK dagli anni 70. Ricordo di averli incontrati nel corso delle loro quattro date a Londra – due concerti all'Hammersmith Odeon e due a Wembley nel novembre 1989 – e di essere rimasto sorpreso di quanto in forma e cazzuti sembrassero, molto più di quando li avevo visti nove mesi prima all'apice del loro tour USA, quando i Guns N'Roses li spingevano a superarsi ogni serata. Assistendo a quei concerti, avevo colto Tyler e Perry in piedi con facce imperscrutabili osservare con attenzione Slash che eseguiva il suo assolo. Era sembrato uno di quei momenti da 'passaggio del testimone'. Vederli, nove mesi dopo, radere al suolo il vecchio e glorioso Hammy O, chiariva che il gruppo era più rock che mai, rock fino al midollo. E per quanto fosse fantastico lasciarsi avvolgere dal calore bruciante delle nuove canzoni come Dude, Elevator, Janie, F.I.N.E., la cosa che mise veramente a ferro e fuoco la sala fu il loro attingere nello scrigno dei vecchi classici ed estrarre versioni ribollenti di pezzi come Rats In The Cellar, Draw The Line, Sweet Emotion e Walk This Way. Al party dopo lo show, chiacchierai brevemente con Joe Perry, parlando di quanto PUMP fosse il loro disco migliore, di come i nuovi brani si sposassero alla perfezione con il meglio del loro catalogo passato e di quanto fosse meravigliosa la vita sulla Terra, specialmente



Pompatissimi: (s-d) Tom Hamilton, Joey Kramer, Steven Tyler, Brad Whitford, Joe Perry.

adesso. Avevo bevuto più o meno sei o sette litri di birra. "Sì. È andata bene", concesse, masticando una gomma e rifiutandosi di sorridere. "È un disco che dimostra che non puoi etichettarci. Odio quando entro in un negozio di dischi e vedo i nostri nella sezione heavy metal. Che cavolo c'entriamo? Ma odio anche quando la gente dice che pubblichiamo ballad solo per avere delle hit. Voglio dire, che senso ha pubblicare dei singoli se nessuno li passa alla radio? La gente dice: 'Ma tu sei un artista, non te ne dovrebbe importare'. È vero, sono un artista, ma anche un intrattenitore. Non sono entrato in questo mestiere per starmene seduto su uno sgabello in un bar suonando davanti a cinque persone. Mi piace il successo". E come a rafforzare il punto, entrò nella conversazione Steven Tyler, un uomo per cui la parola 'successo' aveva chiaramente ancora più valore: "I soldi? Non mi servono più. La gente mi dà le cose. È vero. Non porto più con me denaro. Indico le cose nei negozi e la gente me le dà". Mi fissò come se mi scrutasse attraverso un microscopio. "Lo sai perché l'abbiamo intitolato PUMP?" Perché... perché siete POMPATI? "Perché siamo pompati!". Rovesciò la testa e rise, un lupo che ululava esigendo la sua zuppa di chiaro di luna. "Che può esserci di meglio?".

Alcuni mesi dopo, quando ormai PUMP aveva reso gli Aerosmith delle star a livello mondiale, durante una telefonata chiesi a Tyler se questo livello di successo non fosse arrivato troppo tardi perché riuscissero a goderlo fino in fondo. Udii una risata strozzata. "No, bello! Se avessimo avuto

EDDIE MALLUK/ATLAS ICONS.COM X5

«PUMP rimodellò l'immagine degli Aerosmith negli USA»

un successo simile negli anni 70, oggi non saremmo qui. Non saremmo sopravvissuti! Attualmente è come ai primi tempi: PUMP ci è servito, ha chiuso la bocca, ma dobbiamo lo stesso salire sul palco ogni sera e farci valere". E quando il concerto è finito, come tornano sulla terra – al netto dei vecchi amici alcool e droga? "Suoniamo! È questo che facciamo ora. Suoniamo. Per noi, per gli altri. Non m'interessa se la gente ci vede in un certo modo. Nella mia testa, sono sempre stato una rockstar. E PUMP è solo l'inizio di quello che succederà. Siano negli anni 90, le regole stanno cambiando". Entro un paio di settimane, il gruppo si sarebbe esibito a Donington, come chiamavamo il Monsters of Rock a quei tempi. Jimmy Page mi aveva detto che intendeva venire appositamente per vedere gli Aerosmith. Come faceva sentire Steven questa cosa? Nella cornetta risuonò un'altra lunga risata lupesca, di gola: "La penso così. Jimmy Page viene a vederci, e ci vede suonare Train Kept-A-Rollin', un brano che lo vedemmo suonare con gli Yardbirds, e che ci spinse a formare gli Aerosmith. Per cui, mi sento... pompato! Che altro posso dire!". A questo punto, pompai un saluto a Tyler e misi giù la pompa. Poi scrissi la storia che pompa. Sentendomi pompato.

Talking Heads
Psycho Killers

Tra il 1977 e il 1988 David Byrne, Chris Frantz, Tina Weymouth e Jerry Harrison hanno scritto uno dei capitoli più incredibilmente avvincenti del grande romanzo rock. Proiettandosi verso il futuro, come prova il fatto che buona parte della loro produzione suona tuttora attuale, nella sostanza e nella forma. Di quanti altri si può dire lo stesso?

Testo: **Federico Guglielmi**

Nel dicembre 1991, in un'intervista al «Los Angeles Times», David Byrne annunciò la separazione dei Talking Heads. Non era un roboante statement, bensì una frasetta laconica in risposta all'inevitabile domanda sulla situazione della band, da un bel po' inattiva: "Si potrebbe dire che ci siamo sciolti, mettila come ti suona meglio", aveva affermato il cantante, musicista, songwriter e – senza voler minimizzare i ruoli dei suoi talentuosi sodali – leader. Stupiti, il chitarrista/tastierista Jerry Harrison, la bassista Tina Weymouth e il batterista Chris Frantz avevano immediatamente indetto una riunione plenaria, degenerata in accuse e volar di stracci. Nel settembre del 1992, con davanti un reporter dello stesso giornale, Frantz si sarebbe tolto il sassolino dalla scarpa con un altro "messaggio": "Per come la vediamo noi, il gruppo non si è davvero diviso. David ha solo deciso di andarsene". A sostegno di tale tesi, oltre a esibirsi saltuariamente come Shrunken Heads (ovvero "Teste ridotte": brillante), nell'ottobre del 1996 i tre avrebbero lanciato il progetto The Heads, temporaneamente bloccato da una causa intentata dal polemico Byrne; risolta la controversia in via extragiudiziale, il gruppo avrebbe pubblicato l'album NO TALKING, JUST HEADS, caratterizzato dall'alternarsi ai brani di vari celebri interpreti, e sarebbe partito in tour con Johnette Napolitano dei Concrete Blonde come frontwoman.

Poco apprezzata da critica e mercato, l'esperienza Heads si sarebbe fermata lì. Il quartetto storico si sarebbe riunito il 18 marzo 2002 per l'iscrizione nella Rock and Roll Hall of Fame, eseguendo Life During Wartime, Psycho Killer e Burning Down The House. Quindi, solo ghiaccio, silenzio e occasionali frecciate reciproche, con relativa impossibilità di riconciliazione.

Basti pensare che quando nel 2004 Franz informò Byrne di aver ricevuto l'invito a ritornare assieme per un'unica, remuneratissima data da headliner del Bonnaroo Festival, incassò un brusco rifiuto... salvo vedere mesi più tardi, sul medesimo palco, l'ex sodale in veste solistica.

David Byrne con il famoso abito fuori misura di Stop Making Sense.

In realtà, in quel dicembre del 1991, i Talking Heads erano finiti da anni. L'ultimo album di studio, NAKED, era stato inciso nel 1987 e l'ultimo concerto – Byrne si era stancato – aveva avuto luogo a Christchurch, Nuova Zelanda, il 6 febbraio 1984. Sax And Violins, l'ultimo brano inedito commercializzato (nella colonna sonora di Until the End of the World di Wim Wenders) proprio nei giorni della fatidica intervista, era invece stato concepito da tutti e quattro – escluso il testo, che Byrne avrebbe aggiunto in seguito – durante le session di NAKED, ma del suo "assemblaggio" nel 1990 si era probabilmente occupato solo il cantante.
La band aveva insomma sostanzialmente smesso di essere tale dopo le sedute parigine della primavera del 1988, anche se al suo interno covavano ben da prima malumori non sempre tenuti a freno: da un lato Byrne, accentratore cronico e fin troppo consapevole del suo genio, e dall'altro la coppia – pure nella vita: fidanzati dal 1973, coniugi dal 1977 – Weymouth/Frantz, con il povero Harrison a barcamenarsi nel tentativo a volte complicato di mediare.
A dispetto delle tensioni peraltro emerse dopo il 1980, o magari anche grazie ad esse, l'ensemble è però riuscito a dar vita a un'infinità di canzoni straordinarie e, soprattutto, a un sound tra i più ingegnosi, originali e influenti del dopo-punk, perennemente in audace ma saldo equilibrio tra differenti tendenze; un rock intellettuale e muscolare, stralunato e rigoroso, sperimentale e accattivante, segnato da una sezione ritmica di eccezionali compattezza ed estro e reso inconfondibile dalla voce "strozzata" del leader. È ben noto che negli Stati Uniti la cosiddetta new wave – la macroarea dove i Talking Heads vanno collocati – non è mai stata un fenomeno di massa, ma di sicuro nessuno come loro è stato importante per la sua pur relativa affermazione oltreoceano.
OK per Cars, Devo, Television, B-52's, se vogliamo Blondie (assai meno popolari, invece, Suicide, Pere Ubu, Residents, Chrome o Tuxedomoon...), ma dovendo fare un nome e basta, valutato ogni aspetto... non c'è storia.

Se si vuol fissare una data simbolica in cui i Talking Heads divennero, appunto, "i Talking Heads!", non può essere che l'8 ottobre del 1980. Quel giorno arrivò infatti nei negozi americani il quarto Lp REMAIN IN LIGHT, classico che figura in ogni lista di imprescindibili del rock – nel 2017 è stato pure incluso nel National Recording Registry, l'elenco delle opere musicali "da preservare" perché di speciale rilevanza per la cultura degli Stati Uniti – ed epocale punto d'arrivo del percorso che Byrne e Frantz avevano varato come Artistics addirittura nel 1973, quando entrambi studiavano alla Rhode Island School of Design.
L'anno seguente, con lo spostamento dei tre a New York, la Weymouth aveva imparato a maneggiare il basso e affiancato i due amici nel nuovo gruppo chiamato Talking Heads, la cui première

I Talking Heads giovanissimi con Andy Warhol.

I Talking Heads al mitico CBGB'S di New York nel 1977, ai loro esordi.

live era avvenuta il 5 giugno 1975 al leggendario CBGB's. Dopo ulteriori uscite sul palco e l'incisione di alcuni demo, nel novembre 1976 il trio si era legato alla Sire di Seymour Stein, cui sarebbe rimasto fedele per tutta la sua parabola, e nel febbraio 1977 aveva debuttato con Love Goes To Building On Fire / New Feeling, 45 giri ignorato dalle classifiche ma chiacchierato tra gli addetti ai lavori; un mese più tardi, la line-up aveva trovato definiva stabilità con l'ingresso di Harrison, ex compagno di Jonathan Richman nei Modern Lovers, e da allora la carriera del quartetto era via via decollata in un vorticoso, convulso avvicendarsi di dischi, proficui incontri con colleghi, creatività in ascesa parallelamente alla fiducia nei propri mezzi.

In poco più di un triennio tra il settembre 1977 e il summenzionato ottobre 1980, i ragazzi – al tempo del primo Lp, tutti tra i venticinque e i ventotto anni – avevano inanellato ben quattro 33 giri accolti assai meglio di quanto sarebbe stato legittimo attendersi per una band certo non convenzionale. Se TALKING HEADS: 77, prodotto in studio non senza contrasti da Tony Bongiovi e Lance Quinn e per molti versi ancora acerbo, era entrato per un soffio nei Top 100 di «Billboard» e aveva fatto parlare di sé principalmente in virtù del folgorante singolo Psycho Killer (n. 92 USA), sia MORE SONGS ABOUT BUILDINGS AND FOOD (luglio 1978), sia FEAR OF MUSIC (agosto 1979) avevano raggiunto i Top 30 USA (n. 29 e n. 21, rispettivamente) e venduto cinquecentomila copie ciascuno, preparando il terreno ai consensi di REMAIN IN LIGHT. Consensi che furono plebiscitari nell'immaginario collettivo più che sotto il profilo dei risultati, perché l'avanzamento in classifica fu trascurabile (n. 19) e gli acquisti garantirono "solo" l'ormai abituale disco d'oro.

L'eminenza (assai poco) grigia dietro il rapido progresso ha un nome (Brian) e un cognome (Eno). Dopo averli conosciuti a Londra nel maggio del 1977, in occasione del tour britannico di spalla ai Ramones arrangiato durante le session di 77, l'ex Roxy Music aveva infatti voluto prenderli sotto la sua ala per favorirne la crescita, assumendosi l'incarico – superando la concorrenza di un altro maestro, John Cale – di produrli da MORE SONGS... fino a REMAIN IN LIGHT compreso. Ben lungi dallo stravolgere l'idioma, l'eclettico ➜

musicista inglese si era impegnato per sostenerne/esaltarne la spontanea evoluzione, costruendo sulle fondamenta gettate in precedenza. Benché, come si è detto, non totalmente a fuoco, oltre che smussato negli spigoli, TALKING HEADS: 77 contiene già tutti gli ingredienti basilari della ricetta della band: non è forse funk essenziale e algido, quello che prorompe di continuo dai solchi, a cominciare dalla Uh-Oh Love Comes To Town in apertura ed edita pure a 45 giri? Non è forse (controllata) isteria, quella di New Feeling, No Compassion, The Book I Read, Pulled Up e ovviamente Psycho Killer? Non è forse pop "deviato" quello di Don't Worry About The Government o Happy Day? E in First Week / Last Week... Carefree non fanno forse capolino echi caraibici? Manca solo ciò che avrebbe dovuto esserci, considerato che i quattro frequentavano lo stesso circuito di Ramones, Heartbreakers, Patti Smith e Dead Boys, cioè il punk. Non ce n'è ombra se non a livello di urgenza, ma del resto i Talking Heads non potevano sposare la logica del "no future", giacché il futuro – loro e del rock – lo vedevano benissimo.

La forza e la validità del "trattamento Eno" si erano rivelati immediatamente in MORE SONGS ABOUT BUILDINGS AND FOOD, tanto in un'incisione più piena e matura, quanto in una formula più complessa ma non meno vivace ed efficace. Il fulcro era sempre nella black music elaborata con approccio bianco e arty, come dichiarato in particolare dal micidiale funk Found A Job e dal soul mutante della magnifica cover di Take Me To The River di Al Green (un imprevedibile n. 26 USA come singolo), ma l'intera scaletta è un inno all'inventiva e al coraggio illuminati dal talento: la marcia ossessiva di Thank You

For Sending Me An Angel, le frizzanti policromie di The Girls Want To Be With The Girls o il pulsare potente eppure chic di Warning Sign sono solo alcuni altri esempi della verve di un disco splendidamente alieno, che fa comprendere perché la new wave sia stata un'autentica rivoluzione. A tredici mesi di distanza, FEAR OF MUSIC aveva ribadito il concetto e dimostrato che in realtà si poteva dare e osare di più, mischiando con maggior fantasia le strutture ritmiche, incrementando senza eccessi le trame elettroniche fornite da Eno, rendendo le atmosfere più fosche (emblematica la stilosa copertina nera ideata da Harrison: anche nelle grafiche, nulla è mai stato lasciato al caso), affrescando nei testi visioni distopiche. Di nuovo, la scelta dei momenti più ispirati e incisivi è resa quanto mai problematica dalla varietà e dalla qualità degli undici episodi, tutti scritti in tempi recentissimi; se i funkeggianti Life During Wartime e Cities sono forse i più immediati alla pari della ballata Heaven, così come Memories Can't Wait e Drugs

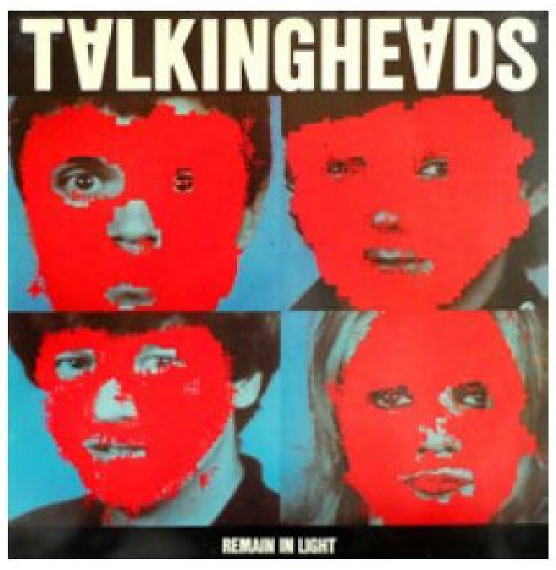
«TALKING HEADS: 77 contiene già tutti gli ingredienti basilari della ricetta della band»

David Byrne e Brian Eno al banco mixer.

I Talking Heads nel 1979, fotografati a New York da Norman Seeff.

sono i più raggelanti nelle loro alchimie filo-krautrock, la palma di pezzo-chiave è da attribuire all'iniziale I Zimbra, un'avant-dance (con ospite Robert Fripp) imbevuta di quegli aromi africani destinati presto a conquistare spazi significativi nella filosofia espressiva dei Talking Heads. Nonché a essere elemento di primo piano – assieme al ricorso alla moderna tecnologia dei campionamenti e a numerose altre suggestioni esotiche – di MY LIFE IN THE BUSH OF GHOSTS, l'album sperimentale registrato da Byrne & Eno – scopertisi man mano spiriti affini – tra il 1979 e il 1980 ma rimasto nel cassetto fino al febbraio 1981 a causa di peripezie legate all'utilizzo dei samples; il provvisorio accantonamento aveva comunque avuto il benefico effetto di indurre i due a revisioni migliorative.

Se oggi FEAR OF MUSIC non è scolpito nella storia come il capolavoro assoluto del quartetto, è unicamente per merito di REMAIN IN LIGHT, impeccabile sintesi di quanto sviluppato fino ad allora e, assieme, ennesimo passo verso il domani. Ci si smarrisce, rapiti, in questi quarantuno minuti nati da un impegno davvero collettivo – con Byrne meno leader della norma – edificato su tracce ritmiche improvvisate ai Compass Point di Nassau (Bahamas) successivamente arricchite a New York dagli interventi di un paio di percussionisti, delle magiche chitarre del futuro King Crimson Adrian Belew, dei cori di Nona Hendryx, della tromba di Jon Hassell. Iconico già dalla copertina (una fortunata intuizione della coppia Weymouth/Frantz), l'Lp schiera nel primo lato tre possenti esercizi di avant-etno-funk dal "tiro" formidabile (Born Under Punches, Crosseyed And Painless e The Great Curve) e nel secondo cinque brani più vari. Sia il famoso Once In A Lifetime dalle strofe rappate, inspiegabilmente ignorato in formato 45 giri dalle chart statunitensi (fu però una hit in UK, addirittura n. 14, e in altre nazioni europee), sia lo Houses In Motion all'insegna del "call and response", sono in ogni caso ipnotici e incalzanti, come pure quella sorta di anticipazione del trip hop che è Seen And Not Seen; in chiusura, due composizioni pacate, avvolgenti e in qualche modo ieratiche, l'arabeggiante Listening Wind e quella The Overload che potrebbe essere figlia dei Joy Division di un universo parallelo. La tournée mondiale con formazione allargata (oltre a Belew ed Hendryx, Busta Jones al basso, Bernie Worrell alle tastiere e i percussionisti Dolette McDonald e Steve Scales) fu un trionfo e nessuno ebbe da ridire quando nel marzo 1982 il gruppo – che si trovava più che meritatamente in pausa – venne celebrato con THE NAME OF THIS BAND IS TALKING HEADS, doppio dal vivo con stralci di esibizioni del 1977, 1979, 1980 e 1981: una bomba, che non ottenne il disco d'oro ma si fece onore nelle graduatorie di vendita USA (n. 31) e UK (n. 22). Nessuno lo poteva supporre, ma al ritorno sulle scene le cose non sarebbero state più come prima.



SPEAKING IN TONGUES uscì il 1° giugno 1983, a circa due anni da MY LIFE IN THE BUSH OF GHOSTS e THE CATHERINE WHEEL (colonna sonora di uno spettacolo di Twyla Tharp) di David Byrne e dagli esordi solistici di Tina Weymouth/ Chris Frantz (TOM TOM CLUB, stesso nome del progetto comune) e Jerry Harrison (THE RED AND THE BLACK). Trainato da Burning Down The House, singolone sulla scia di Parliament e Funkadelic salito fino al n. 9 della classifica di «Billboard», l'album – prodotto dagli stessi Talking Heads dopo la separazione consensuale con Eno – raccolse il plauso unanime della critica e raggiunse il n. 15 USA, finendo nelle case di un paio di milioni di americani. Fu vera gloria? Sì, ma per la prima volta l'ensemble diede l'impressione di essersi adagiato, limitandosi a riciclare in chiave addomesticata le idee di REMAIN IN LIGHT.

Ok, si doveva recuperare l'intesa seriamente compromessa da certi atteggiamenti dispotici di un Byrne sempre più "primadonna", e dopo tanto correre un rallentamento dell'andatura ci stava, ma è evidente che SPEAKING IN TONGUES sia un'opera per così dire di consolidamento e magari di ammiccamento in senso "pop" (alto, va da sé) al mercato, priva della costante spinta innovativa dei suoi predecessori. Trattasi comunque di lavoro concettualmente e tecnicamente ineccepibile, con una serie di canzoni di notevole impatto – la vigorosa Burning Down The House e l'aggraziata This Must Be The Place quelle a rimanere di solito più impresse – che in linea di massima guadagnarono in appeal alla prova del palco.

Tina Weymouth e David Byrne nel backstage del Pantages Theatre di Hollywood, durante le riprese di Stop Making Sense.

«Quattro date del lungo tour, quelle a Los Angeles del dicembre 1983, furono immortalate dal regista Jonathan Demme per uno spettacolare concert-movie, Stop Making Sense»

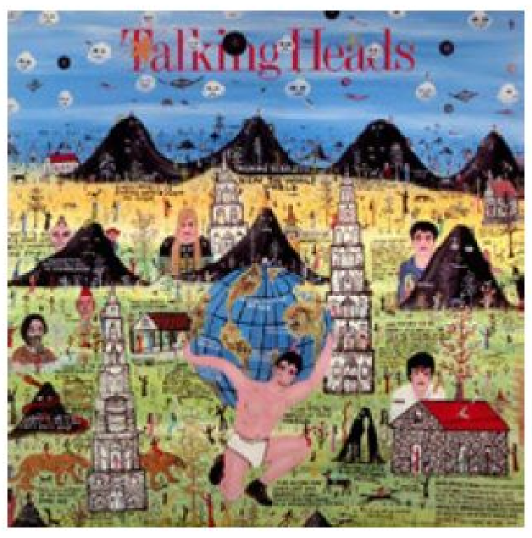
Quattro date del lungo tour, quelle a Los Angeles del dicembre 1983, furono tra l'altro immortalate dal regista Jonathan Demme per uno spettacolare concert-movie, Stop Making Sense, dal quale sarebbe stato ricavato – naturalmente, dandogli lo stesso titolo – il secondo live dei Talking Heads, inaugurato da una eccezionale trasfigurazione chitarra acustica più ghetto blaster di Psycho Killer; nel film, le immagini di Byrne con addosso un abito per lui enorme, mentre scorre Girlfriend Is Better, sono tra le più segnanti e ricordate dell'intera saga.

Il 10 giugno 1985, a due anni da SPEAKING IN TONGUES e con in mezzo ulteriori avventure in proprio di tutti i membri, il quartetto tornò però a spiazzare con LITTLE CREATURES, nel quale il tipico sound black "intellettualizzato" lasciò il posto a soluzioni mutuate dal pop-rock e da quella che presto sarebbe stata definita Americana. Il cambio di rotta, sempre autoprodotto in studio, si manifestò in un policromo, melodicissimo campionario di intriganti canzoni in apparenza easy, ma di spessore, che comprensibilmente fecero breccia nelle playlist radiofoniche e nei cuori di molti.

Il brio di Road To Nowhere (la pietra miliare della sequenza), di Stay Up Late e della travolgente And She Was, il delizioso country Creatures Of Love o le velate malinconie di Give Me Back My Name e The Lady Don't Mind, tutte fondate su indole giocosa, cadenze ipnotiche e delicatezza, compensarono senza problemi l'assenza di uscite dal vivo; l'Lp vendette due milioni di copie negli USA e centomila in UK, scalando le rispettive chart fino al ventesimo e al decimo gradino. Su coordinate simili, ma con spensieratezza e forza persuasiva minori, si mosse poi TRUE STORIES, omonimo del film di (e con) David Byrne, edito nel settembre 1986 e a brevissimo integrato da SOUNDS FROM TRUE STORIES, score della pellicola

organizzato dal tentacolare frontman con versioni strumentali di alcuni episodi dell'album e materiale suo e altrui. Se l'obiettivo era innescare proficue sinergie cine-musicali, non si può affermare che esso sia stato pienamente raggiunto: al di là delle buone performance in classifica (n. 17 USA e n. 7 UK), TRUE STORIES – terza autoproduzione consecutiva – si fermò a seicentomila esemplari smerciati in totale nelle due nazioni. Volendo segnalarne le tracce-clou, non ci sono alternative alle ballate City Of Dreams e Dream Operator, al voodoo-blues Papa Legba, alla frizzante Radio Head dalla quale Thom Yorke e compagni avrebbero ricavato la sigla sociale e all'analoga e ugualmente frizzante Wild Wild Life, n. 25 USA come singolo. Sebbene nessuna di esse regali epifanie, sono canzoni che migliaia non saprebbero concepire in una carriera, ma la massima "da grandi poteri derivano grandi responsabilità" non può valere solo per Spider-Man, giusto?

Quando il 15 marzo 1988, dopo altre evasioni solistiche, i negozi accolsero NAKED, le aspettative non erano certo alle stelle; per quanto fossero esponenti di primissimo piano del rock degli 80, in un momento in cui la musica stava andando in direzioni diverse i Talking Heads portavano il marchio di reduci – non bolliti, ma un po' stanchi magari sì – della generazione new wave. Probabilmente consci di come la loro vicenda fosse ormai ai titoli di coda, i quattro pensarono di chiudere in bellezza, affidandosi a un produttore esterno (la scelta cadde sull'inglese Steve Lillywhite, uno degli artefici del suono della nuova onda), coinvolgendo in misura maggiore o minore una trentina di ospiti di ogni genere (tra i più attivi l'ex Smiths Johnny Marr, alla chitarra in ben quattro pezzi su dieci) ed estraendo dal cilindro una sorta di movimentato, singolare zibaldone con una prima facciata più ritmata e ballabile tra funk e centro-sudamerica e una seconda più morbida. Per il loro canto del cigno, le Teste Parlanti mischiarono influenze e suggestioni come mai prima, allestendo un caleidoscopico patchwork piacevolissimo ma non sfacciatamente "facile", eccentrico ma lucido e a suo modo coerente, elegante ma non sterilmente sfarzoso, tecnologico ma caldo, d'élite ma popolare; non tutto si coglie subito ma la sarabanda è affascinante, dalla frenetica Blind che apre la scaletta alla Cool Water



– sommessa e marziale assieme: strano ma vero – che la suggella, con gemme sfuggenti come Mr. Jones, Ruby Dear, (Nothing But) Flowers, Democratic Circus, Mommy Daddy You And I e Big Daddy ad allargare lo spettro delle sonorità e delle emozioni. Le seicentomila copie piazzate tra Stati Uniti (n. 19) e Gran Bretagna (n. 3) non premiarono in maniera adeguata gli sforzi e la bontà dei risultati, ma è indicativo che il congedo sia stato affidato a un album vivido e nient'affatto scontato, oltretutto in grado di mostrare strade ancora da battere. Lo avrebbe fatto David Byrne – gli altri meno – in una rocambolesca attività a suo nome, povera di altissimi ma anche di cadute rovinose. Quanto realizzato dai Talking Heads tra il 1977 e il 1988 rimane comunque una testimonianza luminosissima – e unica, si può azzardare – dell'arte musicale del XX secolo. A più di trent'anni dal termine di quella formidabile epopea, siamo ancora qui a spellarci le mani. E a domandarci, pur sapendo che non avremo mai risposte, "cosa sarebbe accaduto se...".

QUEGLI ANNI IMPORTANTI

Quarantuno anni fa, i R.E.M. avviavano concretamente quel percorso di ascesa che li avrebbe portati a essere una delle band più brillanti e acclamate del rock. Senza nulla voler togliere a quanto in seguito realizzato sotto l'egida della Warner Bros, è nell'avventuroso periodo dal 1981 al 1987 che affondano le radici della loro leggenda.

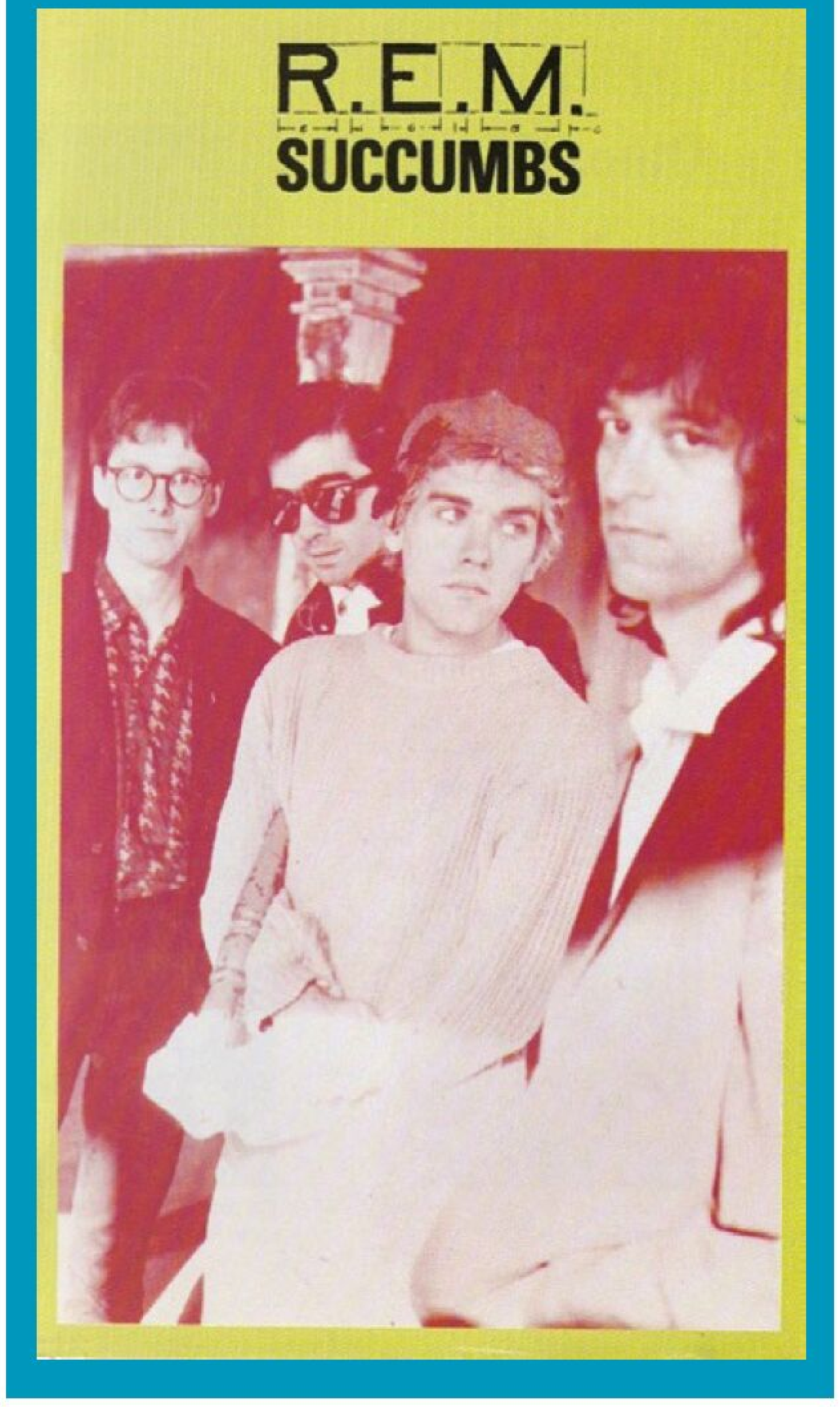
Testo: **Federico Guglielmi**

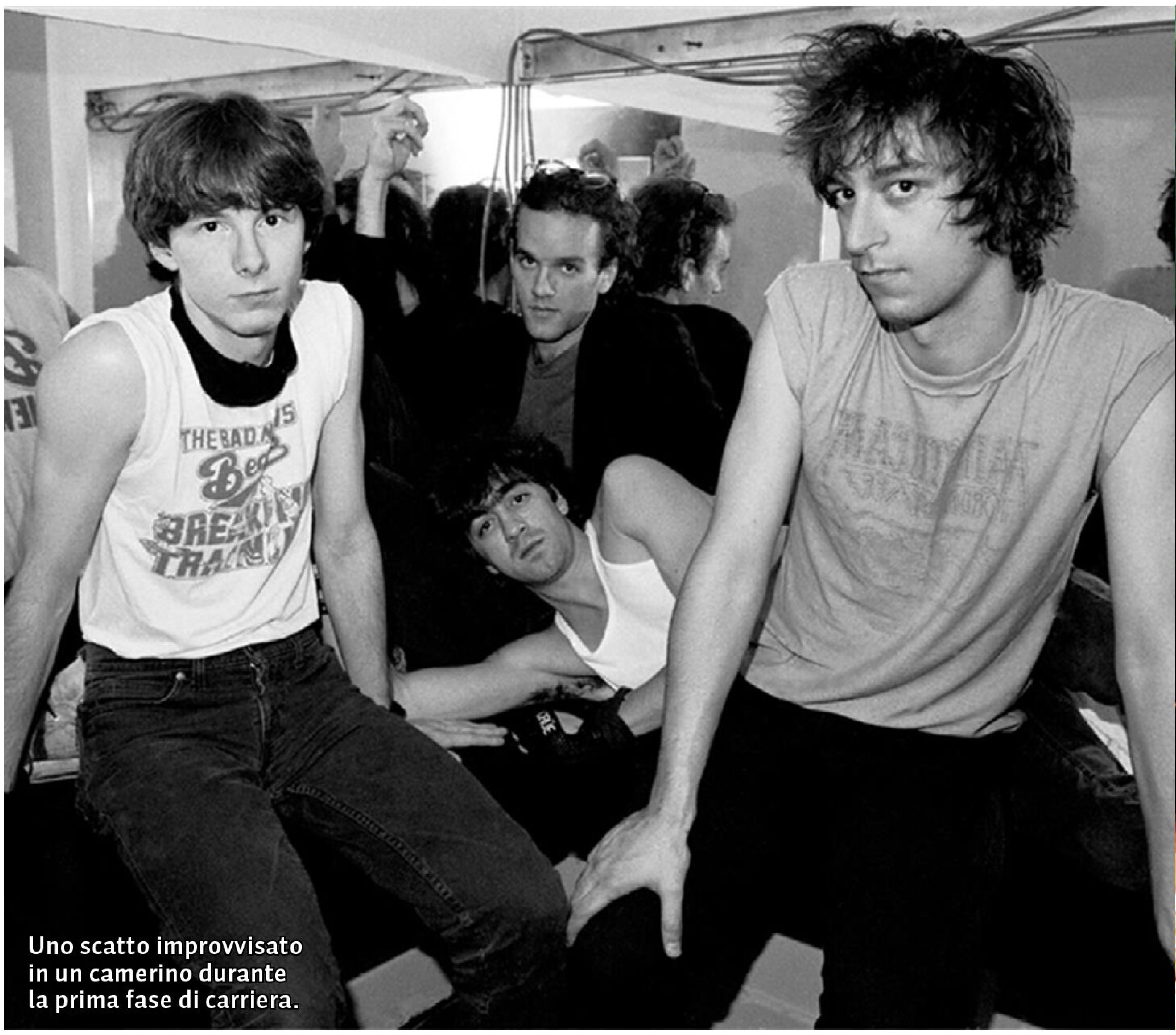
Per il mondo del rock, il 1982 fu un anno di transizione. Ricco, nessun dubbio al proposito, ma non contraddistinto dal predominio di una tendenza in particolare. Gettate le basi all'inizio del decennio, hardcore punk e New Wave Of British Heavy Metal alzavano prepotentemente la testa, ma le varie diramazioni del post-punk rimanevano sugli scudi e, al contempo, nell'underground cominciava ad affacciarsi il fenomeno del recupero (più o meno) creativo del garage e della psichedelia dei Sixties. Fu proprio sul finire di quel dinamicissimo 1982 che i media internazionali votati alla musica scoprirono i R.E.M. grazie a CHRONIC TOWN, un mini-Lp edito dalla I.R.S. di Miles Copeland (fratello di Stewart, dei Police), un'etichetta indipendente – ma con ottimi agganci nel giro major – che in quei giorni andava (efficacemente) a caccia delle migliori promesse. Quanti erano attratti dal tanto nuovo che emergeva dalle cantine appresero così dell'esistenza di questo gruppo originario della Georgia (Athens, la stessa città dei popolarissimi B-52's e degli eroi di culto Pylon) che era attivo dalla primavera del 1980 e in precedenza aveva pubblicato – già con accanto Mitch

Mr. T
ATTITUDE

R.E.M. IN VIDEO

Pubblicato nel 1987 dalla A&M in Vhs (e in laserdisc, chi li ricorda?), e mai ristampato in Dvd, Succumbs raccoglie i primi sette videoclip del gruppo (quelli realizzati fino a LIFES RICH PAGEANT compreso) con in più il documentario sperimentale Left of Reckoning. Benché tutto sia parecchio artigianale e a tratti eccentrico, il fascino non manca; da ricordare l'esordio alla regia di Michael Stipe in Fall On Me: immagini in b/n capovolte di un'area industriale, testo sovraimpresso e neppure un componente della band.



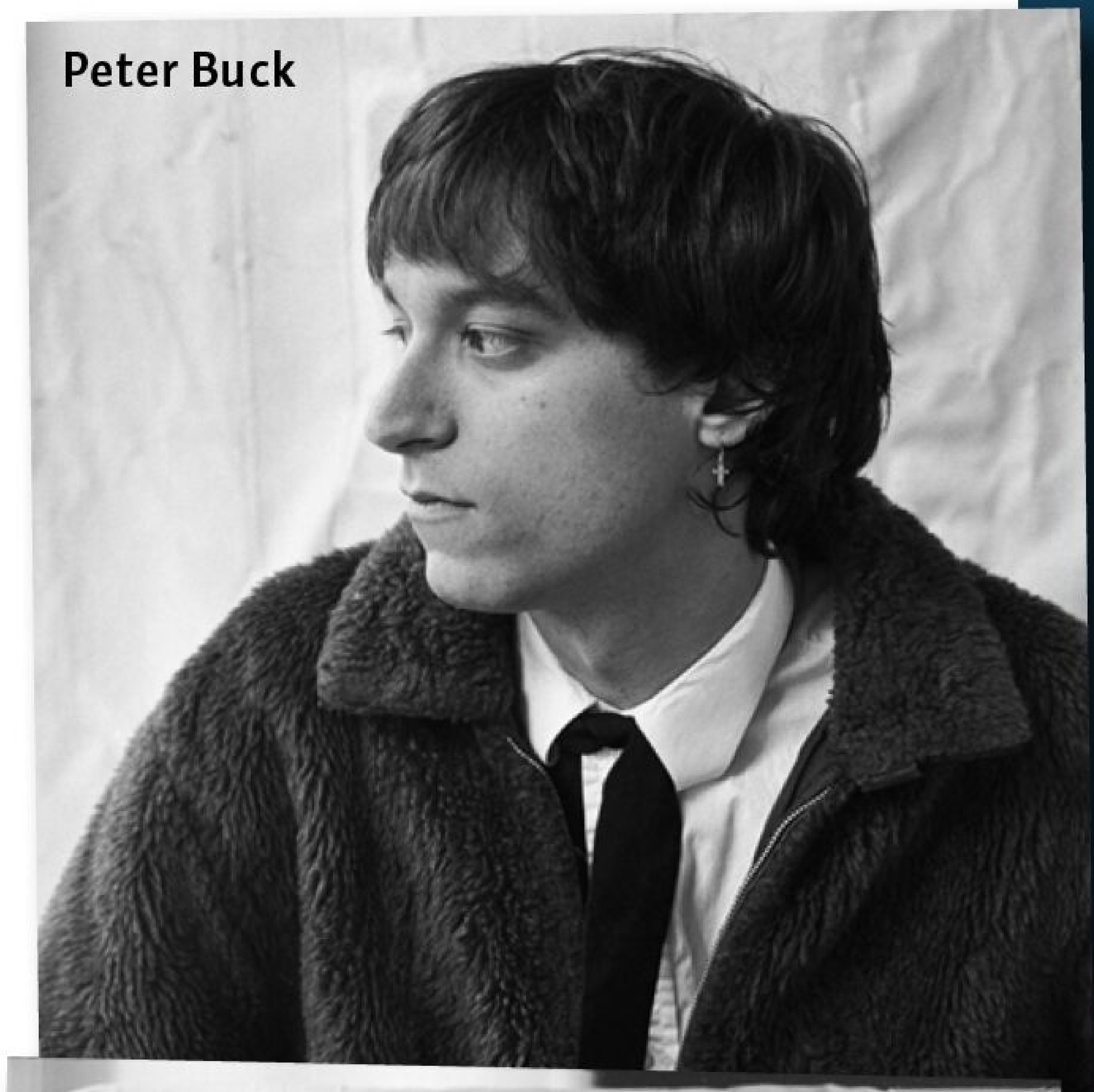

Uno scatto improvvisato in un camerino durante la prima fase di carriera.

Easter, preziosa presenza in console; vi sarebbe rimasto a lungo – un acerbo ma intrigante 45 giri con la label fantasma Hib-Tone, Radio Free Europe / Sitting Still, che nella tiratura iniziale (di mille copie, pare) cambia oggi proprietario per cifre attorno ai 250 dollari. Chissà come, qualche esemplare del dischetto era arrivato perfino in Italia, con relativa inclusione dell'ensemble in un articolo di «Rockerilla» dell'aprile 1982 dedicato a ipotetici futuri protagonisti della scena americana.

Cinque brani per venti minuti complessivi, CHRONIC TOWN fu classificato come un curioso, seducente ibrido, figlio di certo folk-rock della metà dei 60 così come della new wave più aggraziata, ipnotica e malinconica. Atmosfere brumose e armonie persuasive, ritmiche insistenti e limpide chitarre jingle-jangle, testi poco comprensibili cantati con indole filo-ieratica e sensazioni di freschezza che surclassano quelle pur avvertibili di seriosità; e, in copertina, per confondere ulteriormente le carte strizzando l'occhio al gothic, la foto virata in azzurro di un gargoyle. Sulla carta improbabile ma nella sostanza azzeccatissimo, l'intreccio sospeso tra ombre e luci ideato dal cantante Michael Stipe, dal chitarrista Peter Buck, dal bassista Mike Mills e dal batterista Bill Berry – un tutt'uno fino al 1997 della riorganizzazione in tre dovuta all'uscita di Berry – indusse la stampa specializzata a coniare la definizione "i Byrds degli anni 80"; un'influenza che i ragazzi, nonostante i tintinnanti arpeggi di Rickenbacker, smentivano in modo deciso, dichiarando di avere ascoltato seriamente Roger McGuinn e compagni solo sulla scia dei continui paragoni. "Nessuno, invece, ci accosta ai Velvet Underground", ebbe a dire un meravigliato Peter Buck, "che probabilmente sono l'unica band amata da tutti noi. Penso che parecchie delle nostre cose suonino alla Velvet; ad esempio, la mia chitarra, ronzante e melodica allo stesso tempo". A sottolineare il concetto avrebbe provveduto a breve l'incisione di una cover di There She Goes Again, usata però come bonus track; più avanti sarebbe toccato a Femme Fatale, Pale Blue Eyes, After Hours.

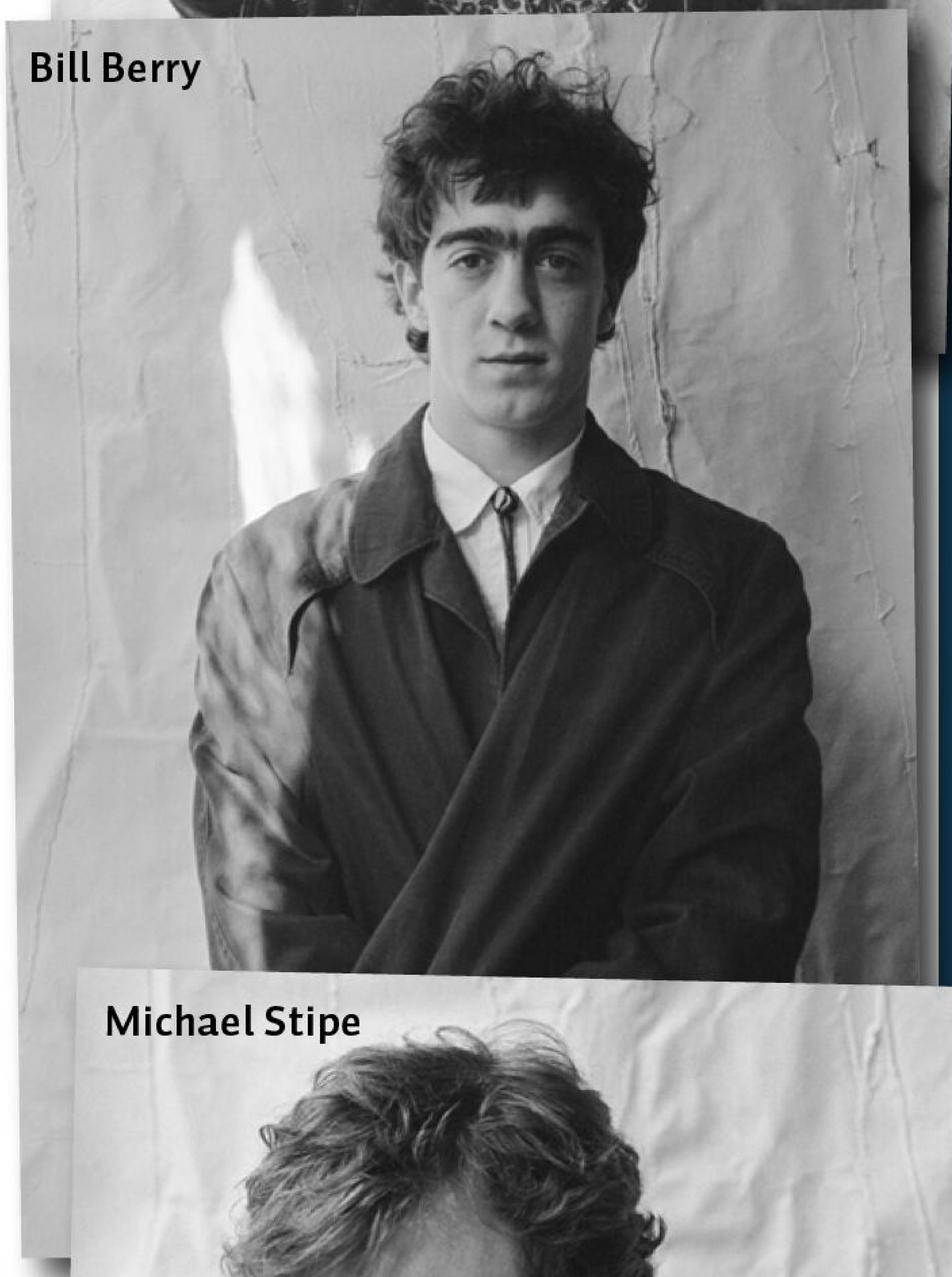
Le attenzioni riscosse da CHRONIC TOWN spinsero i R.E.M. a battere il ferro finché era caldo, approntando rapidamente un Lp. Secondo Mills, "l'obiettivo era realizzare un disco tipo AFTERMATH dei Rolling Stones: senza riempitivi, dove ogni canzone è diversa dalle altre ma tutto suona come un lavoro di gruppo". Convinti della bontà del loro sound al punto di insistere con la I.R.S. affinché gli consentisse, dopo alcune session insoddisfacenti, di congedare il produttore assegnatogli, tra il gennaio e il febbraio 1983 i quattro si chiusero in uno studio in North Carolina, assistiti da Mitch Easter e Don Dixon. Immesso sul mercato in aprile, MURMUR raccolse ovazioni critiche e brillanti riscontri commerciali (un n. 36 USA) e si impose tra i manifesti del coevo rock

I R.E.M. all'epoca di MURMUR, in una foto professionale.



Peter Buck

Mike Mills



Bill Berry

Michael Stipe

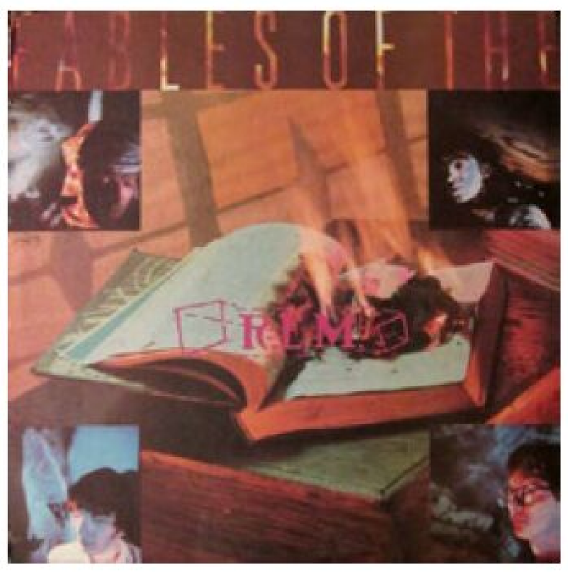
fu decisivo per le duecentomila copie vendute solo oltreoceano. Assai meno eclatante l'accoglienza in Europa, dove il gruppo si limitò a una manciata di date nel novembre 1983 contro il centinaio dello stesso anno in patria; il sostegno dei media di settore e il passaparola furono comunque sufficienti a far nascere un solido culto specie in Gran Bretagna, Francia e Italia. Giusto per la cronaca, il sottoscritto fece la sua parte con il "disco del mese" sul «Mucchio Selvaggio».

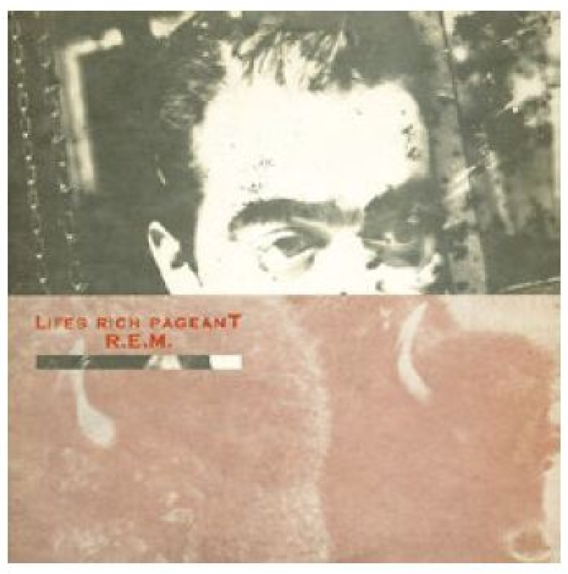
Appena due settimane dopo la chiusura del tour, i R.E.M. ritornarono ai Reflection Sound di Charlotte, ancora con Easter e Dixon, per fissare su nastro il materiale per il secondo 33 giri. Nei negozi nell'aprile 1984, RECKONING risultò un po' più diretto e spontaneo dell'esordio – probabilmente, a causa dell'intensa attività live degli ultimi mesi, nella quale Michael Stipe perfezionò il suo istintivo, singolare magnetismo sul palco – ma anche più complesso, a dispetto di sonorità meno introspettive e più squillanti. Non fu però una rivoluzione, con buona pace del frontman: "Non avremmo mai voluto un MURMUR 2", provò a spiegare il cantante, "vogliamo diversificarci in ogni disco. Con il titolo 'Resa dei conti' ci premeva rispondere a quanti ci aspettavano al varco, e lo abbiamo fatto lasciandoci andare di più". Tutto vero, ma a livello ispirativo i dieci episodi sono della stessa pasta dei precedenti; normale, giacché svariati di essi erano in repertorio da due/tre anni, e nulla di male, considerato come tutto scorra fluidamente senza lesinare in emozioni. So. Central Rain e (Don't Go Back To) Rockville, singoli stranamente premiati in misura minima nelle classifiche, sono molto accattivanti: il primo è una sorta di modello per le decine di ballad tra il sommesso e l'epico che in seguito avrebbero notevolmente contribuito alle fortune della band, il secondo un delizioso acquerello country dedicato a una cittadina industriale del Maryland. Sono poi da menzionare almeno la briosa Pretty Persuasion, la crepuscolare Time After Time (Annelise) – eccola, l'ombra dei Velvet Underground! – e la martellante Little America, altro archetipo per il domani. Da aprile a dicembre, il quartetto inanellò una settantina

I R.E.M. stelle dell'underground. Da notare i boccoli di Michael Stipe.

di esibizioni negli USA (dove l'album salì fino al n. 27 e fu acquistato da circa trecentomila persone), una trentina in Europa e quattro in Giappone: numeri elevatissimi al confronto di quelli dei loro teorici compagni di cordata, dai Dream Syndicate ai Long Ryders, dai Replacements agli Smithereens, dai Green on Red ai Fleshtones.

Sempre fedeli a logiche stacanoviste, nel febbraio/marzo 1985 i R.E.M. registrarono il loro terzo Lp, quello che – per la I.R.S., più che per i musicisti – avrebbe dovuto costituire il definitivo trampolino di lancio verso lo stardom. Il contesto, però, aveva poco in comune con il passato, sia a livello di location (i Livingstone Studios di Londra), sia per il supervisore tecnico-artistico: Joe Boyd, che aveva lavorato tra i tanti con Incredible String Band, Fairport Convention, Nick Drake, Nico, John Martyn, Richard Thompson e i primissimi Pink Floyd. I frutti più gustosi delle sedute, undici pezzi, confluirono in FABLES OF THE RECONSTRUCTION – RECONSTRUCTION OF THE FABLES, il cui titolo apparentemente sibillino nascondeva un concept nient'affatto cervellotico: "Improvvisamente, ci siamo ritrovati con tutte queste canzoni che avevano qualcosa di narrativo", rivelò Stipe, "tratte da favole, filastrocche e vecchi racconti popolari. Storie tramandate che – come la religione, o gli alberi, o il tempo – divenivano parte di un modo di vivere o di una specifica area". L'area in questione è naturalmente il Sud degli States, "che non è il paradiso dei reazionari razzisti", precisò Buck, "ma un posto strano, lento e surreale il cui mood traspare nella nostra musica. In FABLES non c'è solo un senso di luogo: è un senso di casa, una casa dove però non sei". Insomma, sintetizzando, un disco dall'anima folk idealmente fondato sul periodo della ricostruzione dopo la Guerra Civile, che rispetto ai precedenti sfoggia un sound più denso,



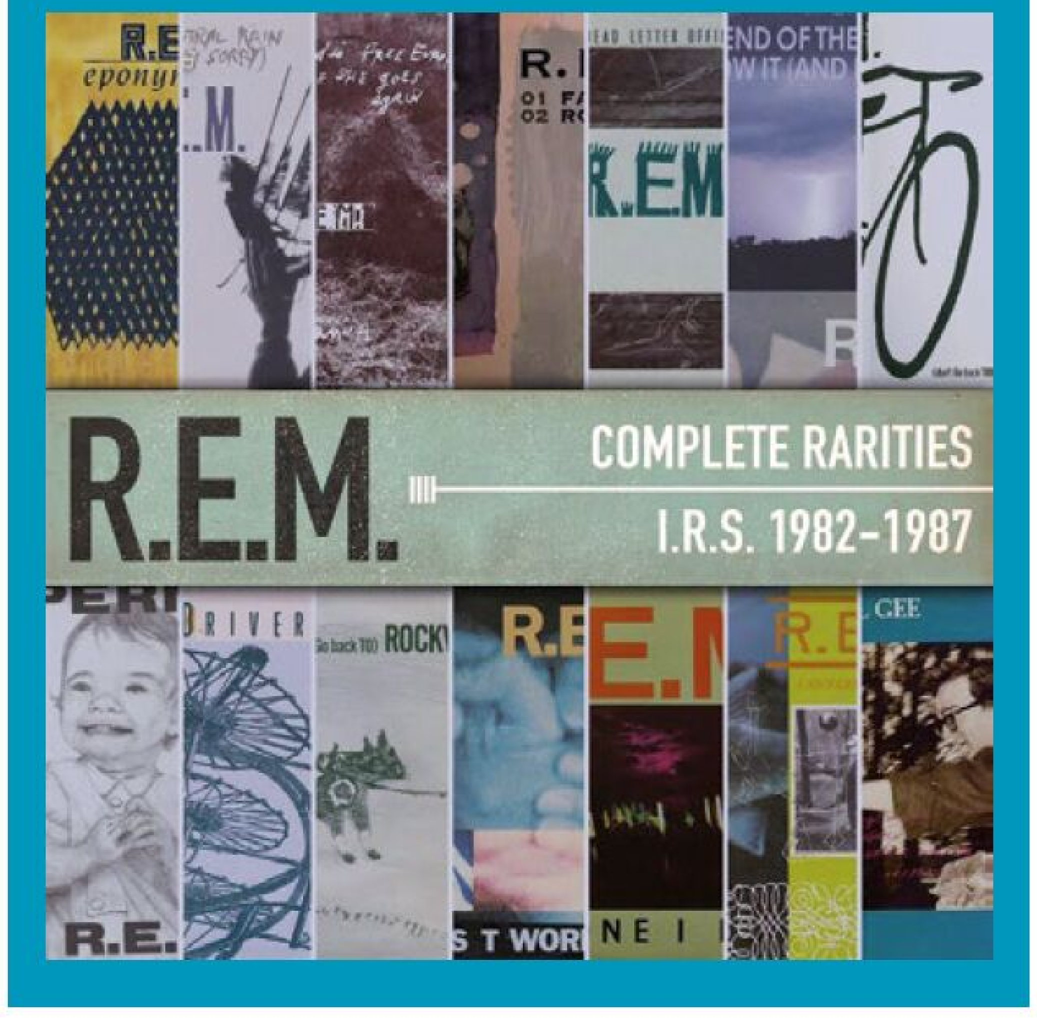


più elaborato, più eclettico, benché il marchio di fabbrica dei R.E.M. rimanga al 100% distinguibile. Lo stacco con la band degli esordi è comunque evidente, in primis nella maestosa Feeling Gravitys Pull d'apertura e nel vigoroso, funkeggiante primo singolo Can't Get There From Here; più "old style" sono invece Driver 8 e Wendell Gee, altri 45 giri pressoché ignorati dalle classifiche, mentre il resto ondeggia tra folk-rock (intensissima Maps And Legend e Kohoutek, più carezzevoli Good Advices e Green Grow The Rushes), seducenti cupezze (Old Man Kensey) e fiammate energiche (Life And How To Live It, Auctioneer). Partorito in condizioni psicologiche non ottimali, causa stanchezza e disagi pratici, FABLES OF THE RECONSTRUCTION è un trionfo di evocatività. Una catarsi, fidandosi di Buck: "Litigavamo spessissimo, eravamo sull'orlo di una crisi di nervi, e il caos ha fatto emergere aspetti inediti della nostra personalità". Non era tuttavia l'album adatto per incrementare la fama e infatti i R.E.M. mantennero le posizioni acquisite, con un n. 28 USA e consensi per la prima volta accettabili in Gran Bretagna (n. 35). Quando vide la luce, a metà giugno, i quattro infaticabili erano da quasi due mesi in tour; non avrebbero smesso fino a dicembre, con oltre centodieci tappe suddivise in cinque blocchi tra Nord America ed Europa (Italia ancora esclusa: da noi non si sarebbero purtroppo visti fino al giugno del 1989).

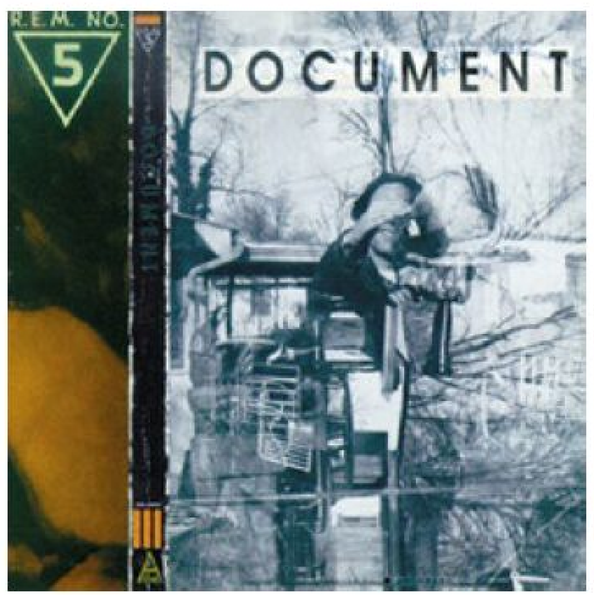
Nonostante l'eccellente riuscita, FABLES aveva lasciato un po' di amaro in bocca: sia i ragazzi, sia Boyd non fecero mistero della loro (relativa) insoddisfazione. Ci vollero anni prima che tutti, rivedendo gli avventati giudizi a caldo, si rappacificassero con la loro creatura, che nel (tanto) bene e nel (poco) male sarebbe rimasto un articolo unico nel carnet del gruppo. Ovviamente, però, i R.E.M. non vollero replicare l'esperienza inglese e nel marzo 1986 si recarono in Indiana con il produttore Don Gehman, celebre per il sodalizio con John Mellencamp. In un paio di mesi confezionarono LIFES RICH PAGEANT, cardine della loro carriera: pubblicato a fine luglio, nella graduatoria di «Billboard» si fermò al n. 21 (n. 43 in UK) ma a gennaio dell'anno dopo raggiunse il mezzo milione di copie vendute negli USA, certificando il passaggio del quartetto al mainstream. Reso più significativo dall'assenza di un singolo di traino (Fall On Me e Superman non ottennero in pratica riconoscimenti di classifica), il successo fu dovuto al consueto supporto delle radio locali, al fitto calendario di concerti (con più di sessanta date tra settembre e novembre solo negli Stati Uniti e in Canada; a questo giro, niente Europa) e – va da sé – alla bellezza del disco, più potente e compatto dei suoi predecessori. Denominato "Dinner Side", il lato A stende subito con il travolgente uno-due di Begin The Begin e These Days, per poi rallentare con la solenne Fall On Me e l'aggraziata Cuyahoga, riaccelerare con la vivace Hyaena e concludersi con la fantasia (che oggi si definirebbe "alla Calexico") di Underneath The Bunker; il "Supper Side" si allinea sulle medesime coordinate ma in modo globalmente meno esplosivo, seppure offrendo altre perle (le morbide The Flowers Of Guatemala e Swan Swan H, ad esempio, o il country "punkeggiante" di I Believe) e sorprendendo con la delicata rilettura di un oscuro pezzo dei tardi Sixties, Superman dei Clique, con Mills alla voce. Un songwriting di qualità superiore valorizzato da un forte impatto, affine a quello liberato dalla band "on stage": questo il segreto di LIFES RICH PAGEANT, al quale Gehman ha certo dato un contributo rilevante. "Volevamo qualcuno che ci facesse suonare come un gruppo", ricordò Mills, "che rendesse il nostro sound robusto e trasparente allo stesso tempo, e lui l'ha fatto". Ulteriore elemento-chiave, i testi meno criptici e non privi di esternazioni politiche "a sinistra", primi passi – a indicare la strada era stata Green Grow The Rushes – verso il coming out di Stipe nei panni di artista impegnato: "Io presento una mia visione e poi sta a chi ascolta entrarci o no. Se la gente capisce cosa sto cercando di dire, specie con canzoni come quelle dell'ultimo disco, è bellissimo. Spero che ascolti con attenzione e ne ricavi qualcosa, ma se preferisce farlo mentre sta lavando i piatti, o ballando, va ugualmente bene".
Terminato il tour, la band non si riposò granché, e Stipe sfruttò la vacanza per firmare la sua prima produzione: il mini-Lp DRUM, debutto degli originalissimi Hugo Largo di New York. Poi

TESORI NASCOSTI

Tra il 2008 e il 2012, la Universal ha ristampato i primi cinque album dei R.E.M. in edizione "deluxe", ciascuno con l'aggiunta di un secondo Cd di inediti e rarità (dal vivo e demo). Gli stessi dischi (più DEAD LETTER OFFICE) erano già stati riproposti tra il 1992 e il 1993 nella collana "The I.R.S. Years"; in quel caso, il corredo di bonus dei vari Cd (singoli, non doppi) comprendeva soprattutto brani apparsi solo su 7 e 12 pollici, più alcuni inediti. È inoltre da segnalare la raccolta COMPLETE RARITIES: I.R.S. 1982-1987, che mantiene quanto promesso dal titolo ma è disponibile solo in download.



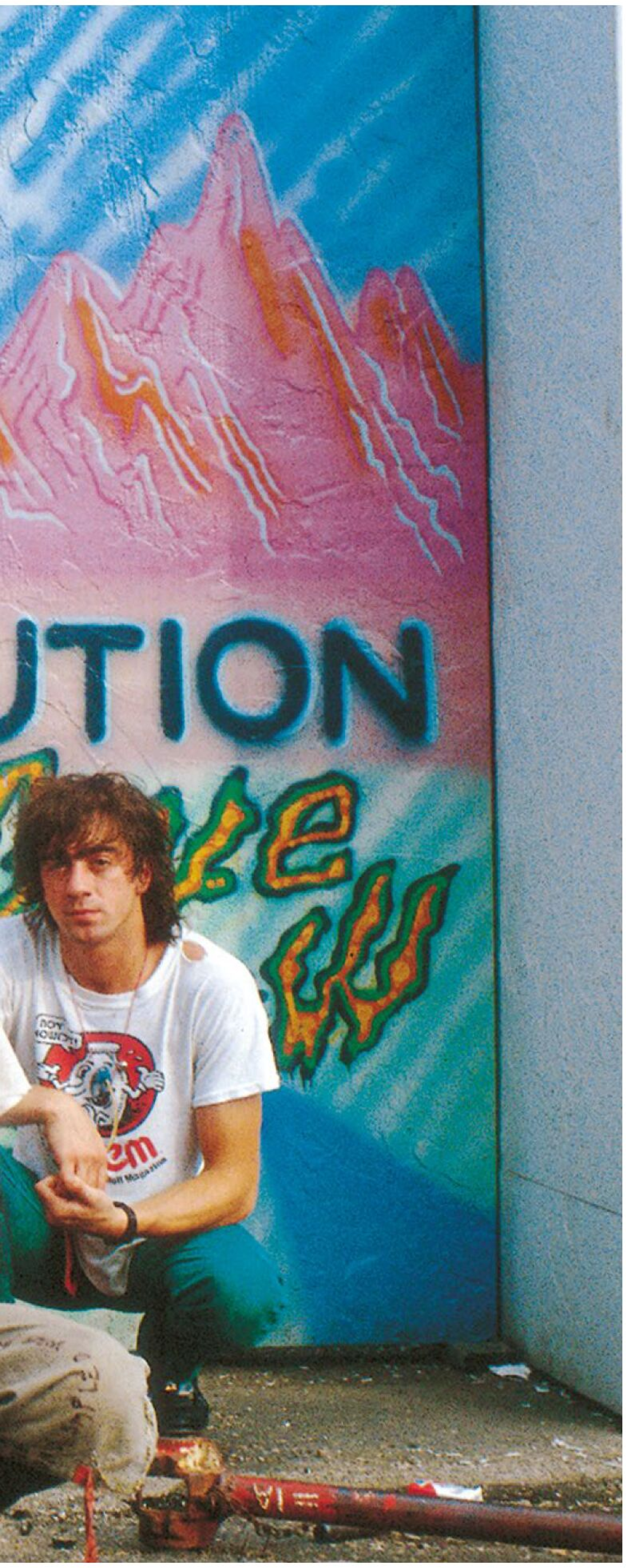
nuovamente in studio, ai Sound Emporium di Nashville, Tennessee, proprio mentre la I.R.S. intascava "qualche" dollaro in più commercializzando – aprile 1987 – la raccolta di rarità e b-side DEAD LETTER OFFICE (n. 52 USA). Uscito il 31 agosto, DOCUMENT fu il primo album degli ormai non più tanto ragazzi (ventinove anni l'età media all'epoca) a vendere un milione di copie (trentatré settimane nei 200 di «Billboard», con un n. 10 come picco) e il primo a portare un singolo nelle zone più nobili delle classifiche (la commovente, feroce ballad The One I Love, n. 9 USA, n. 16 UK) nonché quello dell'addio ai club con approdo a teatri, arene e palazzetti (non speculandoci troppo: tra settembre e novembre, "soltanto" quattro date in Europa e quarantaquattro negli States); soprattutto, il primo con la poltrona davanti alla console affidata a un professionista abile ma non ancora affermato come Scott Litt, che strappò i R.E.M. al circuito alternativo e li proiettò nella dimensione dei trionfi su scala planetaria dove li avrebbe accompagnati fino al 1996. "Volevamo fare un disco più ruvido e dissonante, quasi privo delle caratteristiche principali del nostro suono come le chitarre jingle-jangle e gli intrecci di voci", confidò



Buck, "eravamo sicuri che sarebbe andato peggio di LIFES RICH PAGEANT. Non avevamo capito nulla". Qualitativamente inferiore ai predecessori (ma per una questione di sfumature), il quinto album dei R.E.M. è piuttosto frammentario sul piano stilistico ma è comunque ricco di meraviglie: la già citata The One I Love, gli altri due singoli (l'incalzante, irresistibile It's The End Of The World As We Know It (And I Feel Fine) e il più lento ma poderoso Finest

Uno scatto emblematico dei R.E.M. ormai accolti nel giro mainstream.

Worksong), la secca cover di Strange dei Wire, la dolente e psichedelicheggiante King Of Birds. "DOCUMENT è uno sguardo obliquo al mondo e a noi stessi", dichiarò Buck, "impregnato di un humour caustico, orwelliano. Si concentra sull'America ma non come BORN IN THE U.S.A. di Bruce Springsteen, che è molto serioso. Per me l'America, oggi, è Disneyworld". Per tutto il 1988, i R.E.M. si sarebbero tenuti lontani dai palchi, avrebbero autorizzato l'antologia EPONYMOUS (n. 44 USA) e approntato il loro debutto per la Warner Bros, GREEN. La fine del loro mondo innocente era arrivata e Michael, Peter, Mike e Bill si sentivano bene, oh sì. Questa, però, è un'altra storia.



THE WARREN ZEVON CONNECTION

Peter Buck, Mike Mills e Billy Berry furono la backing band del compianto Warren Zevon in SENTIMENTAL HYGIENE, suo notevole album edito dalla Virgin nel 1987. Durante quelle session, i quattro registrarono dieci cover per lo più blues (ma c'era pure Raspberry Beret di Prince) che nel 1990 sarebbero state pubblicate dalla Giant a nome Hindu Love Gods; la sigla era già stata utilizzata per Gonna Have A Good Time Tonight (I.R.S, 1986), il 45 giri inciso dagli stessi quattro più Bryan Cook degli Oh-OK.

Michael Stipe, Bill Berry, Peter Buck e Mike Mills nei panni di rockstar in ascesa.

Al diavolo l'arte: balliamo!

Nel 1983, per David Bowie l'art rock e i costumi da clown appartenevano al passato. Voleva diventare una superstar. E per riuscirci assoldò l'uomo che tutti chiamavano Hitmaker.

Testo: **Scott Rowley**

Nell'estate del 1980, su una spiaggia vicino a Hastings nacque un nuovo David Bowie. Era lì per le riprese del video di Ashes To Ashes, la canzone che sarebbe diventata il suo secondo singolo n. 1, quando accadde qualcosa che, come lui stesso dirà, lo cambiò profondamente. Il regista David Mallet lo stava filmando mentre camminava lungo la spiaggia nei panni di Pierrot, lo stesso costume indossato sulla copertina di SCARY MONSTERS (AND SUPER CREEPS), quando un vecchio e il suo cane entrarono in scena. Il regista e la troupe urlarono al tipo di togliersi di mezzo. L'uomo – che probabilmente passeggiava ogni giorno lungo quella spiaggia – rimase impassibile: "Fottetevi", disse, "questa è la mia spiaggia". Così Bowie si sedette vicino a Mallet, e aspettò che se ne andasse. A un certo punto il vecchio passò davanti ai due, e Mallet gli chiese: "Lo sai chi è?". Il vecchio squadrò Bowie da capo a piedi. "Certo che lo so", rispose. "È un coglione vestito da pagliaccio". Bowie lo trovò esilarante. "È stato un momento fondamentale per me", avrebbe detto in seguito. "Mi ha rimesso con i piedi per terra. E ho capito che era vero. Sono solo un coglione vestito da pagliaccio". L'episodio in realtà ebbe un impatto molto più ampio e quando anni dopo raccontò questa storia, Bowie disse che l'incidente l'aveva "cambiato profondamente". "La facciata che avevo costruito", disse, "crollò di colpo".

Le cose stavano cambiando, nel mondo di David Bowie. Il suo rapporto con i manager Tony DeFries e la Mainman finalmente si interruppe nel 1982, dopo una lunga separazione. SCARY MONSTERS era stato il suo ultimo album per la RCA, che era stata casa sua dai tempi di HUNKY DORY. L'etichetta stava sfruttando all'osso il catalogo in suo possesso con una serie di compilation – CHANGES ONE, CHANGES TWO, RARE. Quanto a Bowie, un accordo multimilionario con la EMI gli garantiva un nuovo inizio.

In un'intervista rilasciata a «The Face» prima dell'uscita di LET'S DANCE, il giornalista David Thomas suggerì che la EMI si augurava che LET'S DANCE potesse ripetere il successo di SOME GIRLS dei Rolling Stones, un disco ispirato alla scena disco di New York. "Assolutamente sì", disse Bowie. "Tutto quell'entusiasmo per me era una cosa nuova. Erano anni e anni che nessuno me lo mostrava". E parlava dei suoi vecchi dischi, come se fossero manufatti del passato. "Oggi voglio realizzare qualcosa che si esprima a un livello più universale, più internazionale", dichiarò. Un anno prima, aveva conosciuto a New York Nile Rodgers. "Per me", ha scritto Rodgers nella sua autobiografia Le Freak, "Bowie era sullo stesso livello di Miles e Coltrane, James Brown e Prince, Paul Simon e Jimi Hendrix, Joni Mitchell e Nina Simone. In altre parole, era un artista genuino e creativo, uno che faceva vera musica e non cagate". I due s'incontrarono grazie al comune amore per il jazz: Rodgers era cresciuto in un ambiente bohémien, dove quando tornava a casa poteva trovare "Thelonious Monk, Nina Simone, e Miles Davis che cazzeggiavano nel nostro appartamento". Come chitarrista, crebbe innamorato di leggende del jazz come Wes Montgomery e Django Reinhardt, e successivamente dei chitarristi della Motown e di musicisti funk come Eddie Hazel, Jimmy Nolen e Willie "Beaver" Hale. Come Bowie, era un'enciclopedia musicale ambulante e amava di tutto: rock, pop, soul, r&b, blues, jazz. L'incontro fu casuale, ma nella testa di Bowie probabilmente si accese una lampadina. Il gruppo di Nile (Chic, formati assieme al bassista e compagno di avventure Bernard Edwards) era diventato uno dei più influenti tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta. Aveva avuto hit internazionali mastodontiche – brani raffinati funky, eleganti come Good Times, Everybody Dance, Le Freak – e, con le sue sorprendenti linee di basso e chitarre sfavillanti, aveva ispirato tutti, dai Queen alla Sugarhill Gang, dai Clash ai Blockheads. Elegante e cool, depositario di un groove capace di resuscitare i morti, Rodgers era reduce dal lavoro su DIANA di Diana Ross, disco del 1980 di cui era coautore e produttore che si rivelò il maggiore successo della cantante. Nell'ambiente ormai lo chiamavano l'Hitmaker. I due decisero

> «A modo suo Rodgers è stato fantastico, ma mi mise con le spalle al muro: mandò a puttane la mia integrità»
> **David Bowie**

FOTO: GREG GORMAN/CONTOUR BY GETTY IMAGES

Con l'autore Otis Blackwell e il produttore di LET'S DANCE, Nile Rodgers degli Chic, agli Urban Contemporary Awards nel 1983.

di fare un disco insieme, con Rodgers supereccitato all'idea di spingersi oltre i suoi confini, sostenuto da una star che non aveva la minima paura di sperimentare. Iniziarono ascoltando dischi da cui avrebbero potuto trarre ispirazione. Bowie raccontò a «The Face» di aver ascoltato "cose molto vecchie" prima di realizzare LET'S DANCE, perché voleva evitare i trend moderni. Disse che voleva "cose che non avrei fatto a pezzi… Cose come la Alan Freed Rock'n'Roll Orchestra e Buddy Guy, Elmore James… Albert King e Stan Kenton". "Abbiamo cercato in giro, ascoltando tutti questi dischi diversi", ha confessato Rodgers al Rolling Stone podcast, Music Now. "Ascoltavamo e provavamo di tutto: Hapshash and the Coloured Coat, Mott the Hoople, Peanut Butter Conspiracy. Le cose più ridicole, dagli hippie più hippie fino ai Ventures". Alla fine, Rodgers fece sentire a Bowie del materiale per un disco solista a cui stava lavorando. Gli spiegò in che modo avesse cercato di innovare e sperimentare, e di come credesse che gli artisti dovessero spingersi al di là dei propri limiti, quando Bowie lo fermò. "Voglio che tu faccia ciò che sai fare meglio", disse. "Voglio che tu faccia delle hit". La prima canzone su cui lavorarono fu Let's Dance. Bowie la strimpellò su un'acustica a Rodgers, a cui sembrò "Donovan mischiato a Anthony Newley. E non lo intendo come un complimento". "Mi resi conto che molti dei suoi brani mancavano di quel quid che acchiappa l'orecchio", ha confidato a «Rolling Stone». La canzone era così

> **«David mi disse senza mezzi termini che voleva un disco di successo»**
> **Nile Rodgers**

elementare che Rodgers si chiese se non fosse una sorta di test. "Pensai che mi stesse mettendo alla prova, per capire se fossi solo un chiacchierone". Allora chiese a Bowie il permesso di arrangiarla in modo diverso. In varie video interviste, Rodgers ha dimostrato come prese il brano folk e in un primo momento lo rese più jazzato ("Sapevo che gli piaceva il jazz") per poi manipolarlo ulteriormente, tramutandolo nella strana canzone funk mutante che conosciamo oggi. "Gli spiegai che ogni mia canzone parte dal ritornello", confessa Rodgers. "E lui replicò: 'Davvero? Ma è folle. Il brano lo costruisci per arrivare al ritornello'. E io gli dissi: "Già – be' certo, se sei bianco al ritornello ci arrivi'". La teoria di Rodgers era che le stazioni radio non avevano voglia di "perdere tempo" ad ascoltare i dischi di musica afroamericana, per cui dovevi andare dritto al sodo – non annoiarci, dacci il ritornello. Vinse lui: sul disco, dopo il crescendo ispirato ai modelli Isley Brothers/Beatles Twist And Shout, il ritornello e il titolo sono le prime parole che escono dalla bocca di Bowie.
Ma Bowie aveva anche un altro asso nella manica. Nel 1982, al Festival Jazz di Montreux, aveva assistito all'esibizione di un chitarrista blues emergente chiamato Stevie Ray Vaughan, il cui modo di suonare ispirato ad Albert King era in sincronia con quello che Bowie ascoltava in quel periodo. "Mi lasciò a bocca aperta", ricordava. "Probabilmente non ero più stato così entusiasta per un chitarrista da quando vidi Jeff Beck con il suo gruppo [pre-Yardbirds], i Tridents. Ma Stevie Ray era un fan di Bowie? "A dire il vero, quando mi chiese di suonare non conoscevo molto la musica di David", avrebbe ammesso in seguito il texano. "David ed io parlammo per ore e ore della nostra musica, del blues texano più funky e delle sue radici. Rimasi colpito da quanto fosse interessato". Nile Rodgers era stato incaricato di mettere insieme il gruppo di musicisti per il disco. Preoccupato che l'abuso di droghe dei suoi compagni Chic – il bassista Bernard Edwards e il batterista Tony Thompson – li rendessero inaffidabili, si rivolse a Omar Hakim (all'epoca famoso per i Weather Report e Carly Simon) e al bassista Carmine Rojas, che in quel momento suonava con Rod Stewart. Il brano fu inciso in due sessioni negli studi Power Station di New York. Agli occhi di Rodgers, la situazione era chiara: gli era stato detto di mettere insieme il gruppo. "E poi [Bowie] ci porta questo tizio, Stevie Ray Vaughan, di cui nessuno di noi aveva mai sentito parlare. In breve tempo, i due chitarristi divennero amici – Vaughan ruppe il ghiaccio organizzando un barbecue texano per tutti i musicisti. Più avanti, Rodgers avrebbe prodotto l'ultimo disco di SRV, prima della sua morte prematura nel 1990. Su LET'S DANCE Vaughan fece fuoco e fiamme, rielaborando due vecchi brani: China Girl (scritto insieme a Iggy Pop per THE IDIOT, disco di Pop del 1977) e Cat People (co-scritto e prodotto da Giorgio Moroder nel 1981). La sua chitarra è anche il momento clou della cover di Criminal World. Insomma, fu un incontro perfetto: Vaughan portò passione e grinta in un progetto che avrebbe rischiato di sembrare leccatissimo e asettico. Il risultato divise i fan di Bowie. Con appena otto canzoni, brani come Ricochet, Shake It e Criminal World sembrarono solo dei riempitivi. Su Without You, sostenuti da Bernard Edwards e Tony Thompson dei Chic, evocarono i Roxy Music dell'era AVALON. La nuova versione di Cat People era più muscolare. Ma furono i singoli a fare il lavoro sporco. Oltre alla title-track, ci fu la rielaborazione di Rodgers di China Girl, trasformata dal fangoso canto funebre di Iggy in una storia d'amore sul grande schermo. Modern

FOTO: GETTY

Col bassista di LET'S DANCE Carmine Rojas (sinistra) e Carlos Alomar, direttore musicale del Serious Moonlight tour, chitarrista/band leader di Bowie per molti anni.

Love poi era un pastiche rock'n'soul dall'andamento irresistibile. Tutti e tre i singoli ebbero un enorme successo su MTV, il canale tv che stava cambiando il panorama del pop, e il video di Let's Dance svelò il nuovo Bowie: non più "un coglione vestito da pagliaccio". Abbronzato, ciuffo biondo, bianchissimi denti assassini, che cantava un brano pop già classico, ballereccio e alla portata di tutti. Il David Bowie di Let's Dance era anni luce lontano da quello del video di Ashes To Ashes. Pulito, sano, bello, era anche inequivocabilmente etero: il video di China Girl lo vedeva scopare sulla spiaggia, in una citazione di Da qui all'eternità, film del 1953. Con disappunto di molti, in un'intervista a «Rolling Stone» rinnegò il suo passato in modo inequivocabile: "Il mio errore più grande è stato dire che ero bisessuale", disse. "Cristo, ero un ragazzo. Stavo solo sperimentando. Un decennio prima, una generazione intera di fan gay si era sentita liberata dal coming out di Bowie. Ora, iniziò a sembrare una trovata pubblicitaria, o ancora peggio un tentativo di "normalizzarsi", per compiacere l'America più profonda. In un'intervista del 2002 a «Blender», in pratica Bowie ammise questa seconda ipotesi: "Gli USA sono molto puritani, e credo che [essere considerato bisessuale] fosse un ostacolo per quello che volevo fare", disse. "Non avevo nessuna voglia o inclinazione di alzare bandiere o rappresentare un qualsiasi gruppo di persone". Questa scelta di volare bassissimo era chiarissima, per chi sapeva leggere tra le righe del disco.

Criminal World era la cover di un brano del gruppo art rock inglese Metro. Pubblicato come singolo nel 1977, era stato bandito dalla BBC per il suo "contenuto sessuale": allusioni al travestitismo e al sesso gay. La cover di Bowie rendeva evidentissimo il profondo nervosismo che lo attanagliava circa la sua immagine nell'America della Bible Belt. Il testo originale ('I'm not the Queen so there's no need to bow / I think I see beneath your mink coat / I'll take your dress and we can truck on out') fu cambiato ('I guess I recognise your destination, I think I see beneath your makeup / What you want is sort of separation') così come la successiva allusione dei Metro ('I saw you kneeling at my brother's door / That was no ordinary stick up' diventò 'You caught me kneeling at your sister's door'). Secondo Chris O'Leary, esperto di Bowie, "tramutò un testo a tema gay in uno che ➔

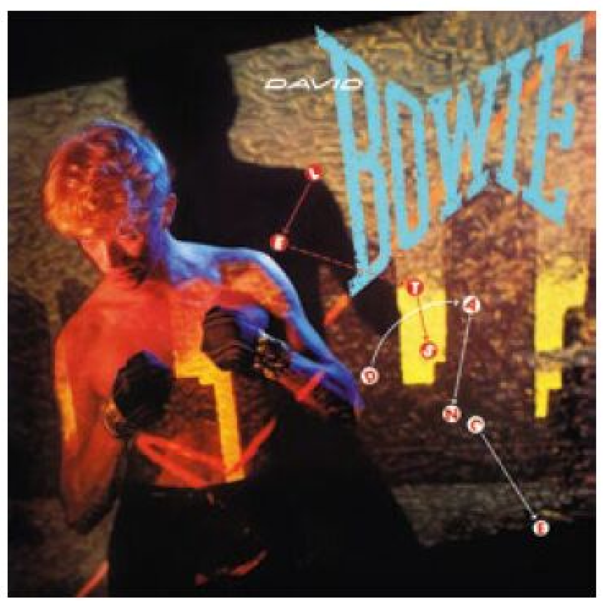
Moonlighting: Bowie durante la prima del suo Serious Moonlight World Tour, Bruxelles, 18 maggio 1983.

FOTO: GETTY

Stevie Ray Vaughan, chitarrista su LET'S DANCE, nel 1983.

avrebbe potuto scrivere Vince Neil”. Eliminate le ambiguità sessuali, il portone del mainstream si spalancò e Let's Dance divenne l'unico singolo di Bowie a raggiungere il n. 1 sia negli USA che in UK. L'album arrivò a vendere 11 milioni di copie, trasformando finalmente Bowie nella star internazionale che voleva essere. Alla fine del 1983, si stima che abbia guadagnato circa 50 milioni di dollari. Nile Rodgers non apparve nel video della title-track o nei successivi (China Girl, Modern Love), né Bowie lo invitò per il suo Serious Moonlight Tour. In effetti, come Rodgers ha sottolineato: “Se notate, in tutte le interviste che fece parlò pochissimo di me. Stevie Ray Vaughan ha avuto un'esperienza simile. Inizialmente, spiegò anni dopo, era stato arruolato solo per il disco. “Poi mi chiese di fare il tour, con i Double Trouble [il gruppo di SRV] che avrebbero aperto i concerti. Si bloccò tutto perché i Double Trouble non furono mai inclusi davvero nei concerti. Voleva solo che suonassi con lui. Per Bowie non era la prima volta. Nel 1970 era stato un cantautore in difficoltà con due successi ormai dietro le spalle – The Laughing Gnome e Space Oddity – e osservava con invidia il suo amico Marc Bolan reinventarsi come superstar glam-rock.

Mick Ronson e gli Spiders from Mars lo reinventarono musicalmente e realizzarono alcuni dei dischi più amati del rock solo per essere poi licenziati per questioni di soldi. Bowie era bravissimo a individuare il talento negli altri, ma nei riguardi di chi



lo aveva aiutato poteva essere anche freddo e insensibile. “Non credo che David avesse qualcosa contro di me”, ha detto Rodgers a «Music Now». “Credo che soffrisse di quello che definirei ‘senso di colpa del sopravvissuto’. Cerco di spiegarmi. Improvvisamente hai talmente tanto successo che tutta la tua carriera potrebbe essere definita da quest'unico lavoro, quando invece hai realizzato molto molto di più in tanti anni! Guardiamo le cose dal mio punto di vista: ho fatto quel disco [LET'S DANCE]. Punto. Fine della storia. Voglio dire, sì, David ha cantato. Sì, ha scritto canzoni, ma fondamentalmente, come l'abbiamo fatto? Te lo dico io: avevamo uno studio nuovo di zecca e c'era un salotto davvero carino. Lui andava in salotto, io facevo il disco. Poi, dopo che avevamo finito i brani lui veniva, ascoltava e faceva un cenno di approvazione col capo. Non l'ho mai sentito dire una volta: ‘Rifalla di nuovo’. Non l'ha mai detto. Pensa a tutti gli anni che sono passati. Hai mai sentito una sola outtake di LET'S DANCE?”.

«A dire il vero, quando mi chiese di suonare con lui non conoscevo molto la musica di David»

Stevie Ray Vaughan

In precedenza, Bowie aveva lavorato allo stesso modo su ZIGGY STARDUST e ALADDIN SANE, facendo sentire al gruppo i suoi abbozzi all'acustica, e lasciando a loro il compito di trasformarli nelle canzoni rock che conosciamo e amiamo. The Jean Genie, ad esempio, “fu tirata fuori in un'ora, alla seconda o terza incisione”, ricordava il bassista Trevor Bolder. “A parte me e Stevie Ray Vaughan, non conosceva nessun musicista di quel disco”, ha detto Rodgers. “Non aveva mai sentito Omar Hakim, non conosceva nessuno”. Forse alcune delle critiche al disco infastidirono Bowie. Prima era l'outsider artistico, ora era una superstar. I critici insinuarono che si fosse venduto, come se Nile Rodgers l'avesse costretto a fare della schifosa disco music. All'epoca la stampa musicale, quasi tutta bianca, guardava con scetticismo al pop e alla dance, il che significa che un autentico talento come Nile Rodgers doveva lottare il doppio per essere preso sul serio. I geni del pop potevano essere Brian Wilson o Phil Spector, ma non Nile Rodgers. In effetti, LET'S DANCE ha contribuito ad abbattere le divisioni tra musica bianca e nera. Ed è storia che Bowie si sia lamentato molto – e con molta forza – con MTV, perché non mandava in onda abbastanza musica nera. LET'S DANCE fu un'avanguardia, che aprì la strada alla dance music post-punk che ha definito gli anni Ottanta. Come disse Bowie: “A quel tempo, [LET'S DANCE] non era mainstream. Era un nuovo tipo di ibrido, che usava la chitarra blues-rock in contrasto con una struttura dance. Non c'era nient'altro di simile in quel momento. Quindi possiamo dire che era commerciale solo a posteriori, perché in effetti ha venduto molto. A modo suo è stato fantastico, ma mi mise con le spalle al muro, nel senso che mandò a puttane la mia integrità”, disse. “Era un buon disco, ma doveva essere un progetto unico. Dopo volevo fare altre cose, diverse, insolite. Invece il suo successo in un certo senso mi costrinse a continuare su quella strada. Fu una mia decisione, ovvio, ma dopo qualche anno sentii che mi ero bloccato”. Ma fu opera sua. Ed è sbagliato credere che Bowie non avesse cercato il successo anche prima: Space Oddity è studiato a tavolino per sfruttare l'allunaggio. Da Starman a Fashion e Ashes To Ashes, Bowie aveva composto delle hit. Non fu mai un artista avantgarde, disinteressato al mainstream. “David mi disse senza mezzi termini che voleva un disco di successo”, chiarì anni dopo Rodgers. “Lo ripeto, tanto per essere super-chiaro: un disco di successo. Significa che voleva che ogni canzone suonasse come un disco degli Chic o delle Sister Sledge”. Ottenne ciò che voleva. Anzi, ancora di più.

FOTO: GETTY

TAMA
TAMA

...E GIUSTIZIA FU

MASTER OF PUPPETS aveva sbancato. Ma con la morte di Cliff Burton e l'avanzata di Slayer e Guns N'Roses il futuro dei Metallica appariva incerto...

Testo: **Mick Wall**

A volte, un disco d'immenso successo regala all'artista la libertà di fare tutto quello che vuole. Ma non sempre: altre volte, il passo più logico è realizzare un successore il più simile possibile al precedente – un sequel che ne replichi la formula vincente, e consolidi la fama sempre crescente tra il nucleo di fan duri e puri. I Metallica si trovavano in una posizione simile mentre pensavano al loro quarto disco: non solo il successore del blockbuster mondiale MASTER OF PUPPETS, ma anche il primo senza il bassista Cliff Burton, anima del gruppo. La cosa più logica, in effetti, sarebbe stata fare un MASTER II, in modo da dimostrare che la sostituzione di Burton con Jason Newsted era stata indolore. Ma quando un pomeriggio nell'ottobre del 1987 il batterista Lars Ulrich e il cantante/chitarrista James Hetfield si sedettero per parlarne ascoltando i cosiddetti nastri riff – una raccolta di idee emerse nel corso di vari soundcheck e momenti in cui Lars canticchiava melodie a James, che poi cercava di tramutarle in accordi sulla chitarra – decisero di non giocare secondo le regole. L'idea che ebbero fu quella di realizzare qualcosa di così dannatamente differente da tutto ciò che avevano registrato fino ad allora da risultare irriconoscibile a chi aveva ormai assimilato il modello Metallica. O quantomeno, così decise Lars. Forte del successo milionario dell'Ep GARAGE DAY RE-REVISITED e del mini Cd successivo, e sedotto dal sound anarchico del disco d'esordio pubblicato in quello stesso anno da un gruppo di sgangherati losangelini chiamati Guns N'Roses (un disco che infrangeva ogni regola), sentì che era arrivato il momento per i Metallica di abbandonare la comoda scialuppa di salvataggio del thrash metal, per avventurarsi in mari sconosciuti. Indifeso di fronte agli interminabili deliri di Lars circa il dominio del mondo e

Appetite for destruction: il quarto disco dei Metallica, ...AND JUSTICE FOR ALL, fu influenzato dall'avvento dei Guns N' Roses.

ancora incerto sul come procedere senza il prezioso stronzatometro di Cliff, che di solito arginava simili farneticazioni, James si limitò ad annuire. Avrebbero messo assieme i pezzi come al solito e poi avrebbero visto cosa succedeva, giusto? Sbagliato.

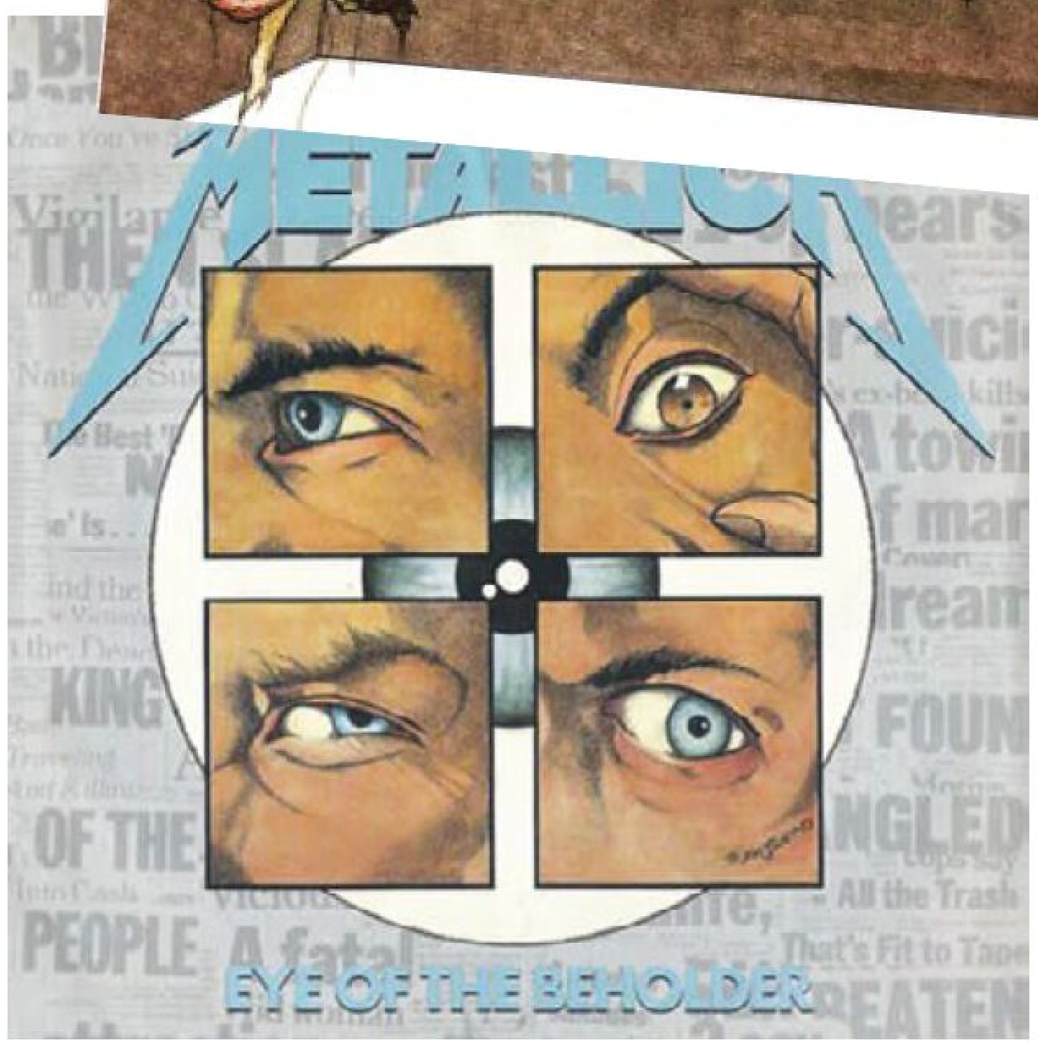
Di sicuro non vi era nulla di particolarmente differente nel loro approccio al nuovo disco: loro due che lavoravano da soli a casa, su un quattro piste; Kirk Hammett invitato solo dopo, per pensare alle sue parti con la chitarra; e Jason ignorato, col pretesto che, dovendo lavorare solo su quattro brani, a quello stadio del lavoro non c'era spazio per il basso. Come risultato, dei nove brani che alla fine entrarono nel disco – fondamentalmente tutte canzoni a firma Hetfield-Ulrich – solo tre avrebbero portato anche il nome di Kirk, una quello di Jason, e una addirittura quello di Cliff, un brano postumo messo assieme a partire da dei "pezzetti" che il bassista originale aveva lasciato su nastro, sui quali James intonò una breve poesia in quattro versi, sempre lasciata da Cliff, intitolata To Live Is to Die. In effetti, all'inizio l'unico grande cambiamento fu la decisione di registrare il disco più vicino a casa, a Los Angeles, scelta dovuta, paradossalmente, a un ritrovato conservatorismo – almeno lontano dal palco – e dal loro improvviso desiderio di non stare lontani dalle rispettive compagne. Ovviamente, i giovani Metallica fecero l'impossibile per non far arrivare questo specifico aspetto delle loro vite alla stampa: perfino il sempre ciarliero Lars, che addirittura diventò di colpo stranamente taciturno quando mi presentò per la prima volta sua moglie, l'inglese Debbie. Debbie era una ragazza allegra e bionda delle Midlands. I due si erano conosciuti a Londra nel 1984, e si erano sposati all'inizio del 1987

> **«Quando finimmo erano tutti contenti di ...AND JUSTICE FOR ALL. E poi dopo non lo furono più»**
> **Flemming Rasmussen, produttore**

mentre i Metallica si erano presi una breve pausa per l'incidente di James, che si era rotto un polso andando in skateboard. Non è che Lars nascondesse la moglie alla stampa: più semplicemente, era una delle poche cose di cui non parlava. Inoltre, essendosi costruito la fama di dongiovanni, non amava l'idea che qualcuno potesse rovinargliela. Comunque sia, anche se era evidente che allora era felice di stare con Debbie, il loro matrimonio sarebbe naufragato dopo solo tre anni. In fin dei conti, quelli erano gli anni folli di Lars, e con i Metallica che iniziavano a spiccare il volo forse quello non era il momento più adatto per essere la moglie del Metallica più scatenato ai party. Come disse il batterista in seguito, i ragazzi addirittura accarezzarono l'idea di intitolare il loro disco successivo WILD CHICKS, FAST CARS AND LOTS OF DRUGS, perché quello era tutto ciò attorno a cui ruotava il Metalliworld. Come poteva una dolce casalinga inglese della classe operaia competere con tutto questo? Anche Kirk aveva scelto quel momento per sposare la sua tenera fidanzatina USA, Rebecca (Becky): i due compirono il gran passo a dicembre, poche settimane prima che il gruppo iniziasse a lavorare sul nuovo disco. Dall'esterno, Kirk e Becky sembravano la coppia perfetta, quasi due gemelli con i capelli lunghi e ricci, faccette da elfo e grandi occhi marroni. Becky era svampitella e romantica, e sembrava un perfetto contraltare all'immagine pubblica di Kirk, quella del menestrello hippie allegrotto,

collezionista di fumetti e amante della Maria. In effetti, il chitarrista iniziò a sviluppare un nuovo lato della sua personalità a mano a mano che iniziava a vivere i suoi sogni da rockstar e la coca iniziava a rimpiazzare la Maria come prima scelta. Purtroppo, anche il loro matrimonio sarebbe andato a rotoli nel giro di pochi anni. Jason, che poco dopo essere entrato nei Metallica si era separato dalla sua fidanzata storica, Lauren Collins, una studentessa di Phoenix, era invischiato con una nuova ragazza, Judy, che di lì a poco divenne la prima signora Newsted – anche se i due divorziarono addirittura prima di Kirk o Lars, dopo essersi resi conto quasi subito di aver fatto un errore. L'unico rimasto celibe era Jason che, ironicamente, era forse il più innamorato di tutti: la sua fidanzata, Kristen Martinez, avrebbe in seguito ispirato una delle canzoni dei Metallica più amate e popolari, Nothing Else Matters. A dispetto di tutti quei batticuore, per il quarto disco dei Metallica non erano previste canzoni d'amore. Lars era deciso a porre l'enfasi su un versante più nuovo e più duro del gruppo. Affascinato dal disco dei Guns N'Roses, APPETITE FOR DESTRUCTION, che conteneva un sacco di parolacce teoricamente improponibili in radio, la cosa a cui teneva di più era chiarire a tutti che i Metallica non si lasciavano superare da quelli che lui si divertiva a chiamare "i nuovi cazzetti in giro". Anni dopo ricorderà di aver ascoltato il primo singolo da APPETITE, It's So Easy, tornando in volo a casa da San Francisco, e di non essere quasi riuscito a credere all'eclatante misoginia del verso 'Turn around bitch, I got a use for you...', o della chiusura della prima strofa, quando Axl Rose grida: 'Why don't you just... fuck off!'. "Mi è esploso in testa", disse a James un Lars pazzo di eccitazione.

"Era come diceva Axl. Era... velenoso. Era tutto fottutamente vero, e così dannatamente arrabbiato". Anche se James non condivideva l'entusiasmo di Lars, fu l'inizio di un'ossessione per Axl e i Guns N'Roses, che alla fine vide i due gruppi assieme in tour. Quando fu chiaro che Flemming Rasmussen, il produttore che aveva supervisionato sia MASTER OF PUPPETS che il suo predecessore RIDE THE LIGHTNING, non sarebbe stato disponibile, Lars tra sé e sé ne fu deliziato e colse al volo l'occasione per proporre un'alternativa più eccitante: Mike Clink, il produttore di Baltimora che aveva supervisionato le registrazioni di APPETITE FOR DESTRUCTION. Clink aveva iniziato la carriera come tecnico del suono negli studi Record Plant di New York, assistendo il produttore Ron Nevison, su dischi di campioni del soft rock come i Jefferson Starship, le Heart e – attenzione – sul clamoroso hit single del 1982 dei



Survivor, Eye Of The Tiger. Le maggiori qualità di Clink, secondo Slash, il chitarrista dei GN'R, erano "l'incredibile sound che sapeva dare alle chitarre e una pazienza infinita". Abbastanza acuto da rendersi conto che i dischi che aveva fatto finora erano essenzialmente "roba pop", prestò molta attenzione quando Slash gli fece ascoltare i dischi degli Aerosmith in preparazione per le sessioni di APPETITE. Curiosamente, Axl gli chiese invece di studiarsi anche RIDE THE LIGHTNING...

«Mi assunsero perché gli piacevano i dischi dei Guns N'Roses. Ma il messaggio del management era che loro facevano le cose alla Metallica. E io mi ritrovai in mezzo»

Mike Clink, produttore

Dopo aver prenotato gli studi One On One di North Hollywood per i primi tre mesi del 1988, Lars chiese a Peter Mensch, manager del gruppo, di preparare un contratto tale da convincere Clink a produrre il nuovo disco dei Metallica. Clink, professionista navigato in cerca di un progetto utile a consolidare la sua nuova fama come perfetto produttore per gruppi rock arrembanti, ne fu talmente interessato che accettò appena glielo chiesero. Dall'esterno, però, sembrava una combinazione abbastanza discutibile: Clink era conosciuto per la sua capacità di cogliere sensazioni molto blues, ariose – quasi live – anche in studio, mentre i Metallica erano famosi per i loro riff glaciali e precisi, e uno stile batteristico quasi robotico. In qualche modo, Clink doveva far convivere le due cose. Come disse poi: "Mi assunsero perché i dischi dei Guns N'Roses gli erano piaciuti molto". Comunque, il messaggio che ricevette nel corso del suo primo incontro con Mensch fu chiaro: "I Metallica fanno le cose al modo dei Metallica". "E io non avevo idea di cosa fosse, finché non mi ci ritrovai in mezzo". James, nel frattempo, era sempre meno sicuro della scelta. Non era un fan dei dischi dei GN'R. Dal suo punto di vista, Clink non era nulla di speciale – solo un'altra delle passioni improvvise e passeggere di Lars. Stava in attesa, con pazienza, mentre i due cercavano un sound per la batteria che soddisfacesse Lars e Mike, poi quando arrivò il momento di fare i suoni della sua chitarra perse la pazienza. Anche se come al solito avevano fatto quello che facevano sempre all'inizio del lavoro su un disco, ossia registrare un paio di cover grezze per far emergere i vari problemi – in questo caso, fecero Breadfan dei Budgie e The Prince dei Diamond Head – anziché a smussare le divergenze, questa prova servì solo ad accentuare la distanza tra il loro modo di vedere le cose, specialmente tra Hetfield e Clink. "Sbroccai", disse James, "non riuscivo più a sopportarlo". L'incidente mise Clink in una posizione scomoda. "Volevano che dessi il mio tocco ai loro brani, ne ero certo", dice oggi, "ma allo stesso tempo erano abituati a fare le cose solo ed esclusivamente a modo loro. In fondo, mi sentivo come un rimpiazzo, buono per lavorare finché Flemming non si fosse liberato, o finché non fossero riusciti a convincerlo a lavorare sul disco. Le cose, diciamocelo, non funzionavano... Se qualcuno cercava di dirgli come lavorare,

Lars: "La cocaina mi permetteva di bere per un altro paio d'ore".

loro reagivano male. E ad essere sincero, credo sia stata anche un po' colpa mia. Ero appena uscito dal lavoro con i Guns N'Roses, dove avevo fatto a modo mio. E con loro andai a sbattere contro un muro. Per me fu molto difficile". Clink si rese conto anche che "l'assenza di Cliff era un trauma… probabilmente avrebbero avuto bisogno di qualcosa di più familiare, perché fare un disco senza di lui era già di per sé un passo troppo impegnativo". Qualsiasi fosse il problema, alla fine della terza settimana di registrazioni Lars era al telefono con Flemming, supplicandolo di trovare il tempo per volare da loro a salvare le session. "Lars mi chiamò e disse che non stavano combinando nulla, si stavano davvero scoglionando, e mi chiese se ero disponibile", ammette Rasmussen. "Gli dissi che avevo un sacco di lavori già fissati, e che se avessero avuto davvero bisogno di me avrebbero dovuto dirmelo in fretta… Il giorno dopo mi richiamò e mi disse di andare. Una cosa tipo 'quando puoi essere qui?'". Rasmussen pretese che il gruppo ricominciasse dall'inizio, tenendo da parte solo le cover grezze, che in seguito avrebbero potuto trovare utilizzo come lati B dei singoli, e un paio di tracce per batteria registrate da Clink per i brani Harvester Of Sorrow e The Shortest Straw. Secondo Flemming, con Clink non funzionò perché "probabilmente lui si aspettava un gruppo-gruppo dove tutti suonavano nello stesso momento, e da lì puoi lavorare su un brano. Ma le cose per loro non erano affatto così… Avevano cincischiato con il sound delle chitarre per due o tre settimane e James era davvero furioso", dice ridendo. "Quando parlai con Lars, mi disse: 'Non faremo un altro MASTER. Deve essere più sfrontato e diretto possibile". Il risultato finale fu – come aveva ordinato Lars – il disco dal sound più duro dei Metallica. Fu intitolato …AND JUSTICE FOR ALL, come il verso finale della Dichiarazione d'Indipendenza, usato come metafora horror/shock per il tema più generale (la rabbia per le varie ingiustizie) che permea ogni brano. Il problema fu che questa furia sonora parve quasi soverchiare tutto il resto, al punto di annullare quasi le emozioni che cercava di evocare con tanta fatica: una sala piena di specchi, nella quale i riflessi sono orrendamente distorti. In effetti, il disco sembrò stranamente piatto: la batteria frenetica ma flebile, le chitarre spiritate ma al tempo stesso attenuate, le voci quasi uniformemente gridate e aggressive. Se questi erano 'i Metallica stracazzuti', il risultato fu di allontanare tutti tranne i fan più avidi e fanatici, gli unici in grado di amare una creatura priva di sentimenti, come quella assemblata dal Dr Frankenstein nel suo laboratorio. Fu difficile evitare l'impressione che per la prima volta i Metallica non cavalcassero l'istinto, ma facessero un qualcosa seguendo un progetto ben preciso. REIGN IN BLOOD, pubblicato dagli Slayer nel 1986 e prodotto da Rick Rubin, gli aveva strappato la corona del thrash, e ora i GN'R minacciavano di metterli KO nel confronto tra chi aveva le carte in regola per cambiare il gusto del rock più mainstream.

Il primo disco dei Metallica concepito espressamente per il formato Cd aveva una sequenza di brani che seguiva ancora lo stesso schema di RIDE e MASTER: iniziava con una chiamata alle armi, Blackened, un ruggito furioso contro la distruzione dell'ambiente. Musicalmente molto simile all'apertura di MASTER (Battery), era l'unico brano del disco in cui Newsted era citato come coautore. Da lì, si passava alla title-track, epica e autoreferenziale, costruita attorno a uno schema secco di batteria e al sound di chitarre rampanti, con James che concionava di come 'Justice is lost / Justice is raped / Justice is gone…'. Lunga quasi 10 minuti, Justice si scavava la fossa e ci si seppelliva, suscitando un profondo sospiro di sollievo dall'ascoltatore quando – finalmente – terminava di botto. Non che sia un brano brutto per i Metallica, solo che probabilmente forse avrebbe fatto una miglior figura su RIDE, dove il gruppo stava ancora costruendo la sua autorevolezza. È che il tutto è così ovvio, amareggiato, inflessibile, il suono infelice di un uomo e del suo dolore.

Lo stesso accade con il quasi-strumentale tributo a Cliff, To Live Is To Die, un gesto sincero reso quasi senza senso dal fatto che è il brano più lungo di un disco soffocato da canzoni fin troppo prolisse. Il resto – con un'unica notevole eccezione – continua lungo lo stesso scuro sentiero. Ma ancora una volta… non è che brani come The Shortest Straw o The Frayed Ends Of Sanity siano realmente brutti – entrambe canzoni brutalmente rock che sarebbero state perfette in ciascuno dei primi due dischi dei Metallica – ma dopo la produzione e gli arrangiamenti molto sofisticati di MASTER e l'atmosfera calda e coinvolgente di GARAGE DAYS, ci si aspettava di più dai Metallica. Proprio quando avrebbero dovuto sfornare un altro capolavoro sonoro, insomma, tornarono a uno schema trito e ritrito. Ciò che solo quattro anni prima sarebbe sembrato sconvolgente e nuovo, ora suonava moscio e fuori moda.

Perfino il primo singolo, Harvester Of Sorrow, era orribilmente fiacco. "Come testo, la canzone parla di una persona che ha una vita normale, una moglie, tre figli, e tutto a un tratto dà di matto e inizia a uccidere", spiegò all'epoca Lars. Se solo la musica fosse stata interessante anche solo la metà del testo… Eppure arrivò al n. 20 nelle classifiche UK, grazie all'ormai vasto pubblico dei Metallica e alla varietà di formati disponibili. La Phonogram ora era in grado di capitalizzare il lavoro sul disco. Il brano che fu distribuito nelle radio USA, anche se non pubblicato come singolo, fu invece Eye Of The Beholder. Posizionato subito dopo la title-track, aveva un sound molto simile. Il suo appeal radiofonico si basava sul ritmo che all'inizio riusciva a catturare l'attenzione dell'ascoltatore per un paio di minuti, prima che la ripetitività prendesse il sopravvento. 'Do you see what I see', intona solennemente James, 'truth is an offence…'. E nessuno – a quanto pare – aveva osato dire al gruppo la verità sul nuovo disco. L'eccezione era One. One era l'esperimento musicale più ambizioso e riuscito dei Metallica, e anche il loro brano più intenso e coinvolgente. La macabra storia di un soldato di fanteria che pesta una mina e gradualmente riprende i sensi per scoprire che ha perduto tutto – braccia, gambe, i cinque sensi – tranne la mente, che ora vaga dispersa, prigioniera della sua cupa e impossibile realtà: tutto ciò rendeva One al tempo stesso incubo agghiacciante e viaggio musicale trascendentale, una sorta di TOMMY thrash metal in miniatura. La discesa del protagonista in un inferno vivente, in cui invocava la morte senza poter proferire parola, poteva essere vista come metafora sia della condizione umana che dell'egocentrismo narcisistico della vita da rockstar. E il suo climax frenetico dava spazio alla furia adolescenziale inespressa come nessun altro brano rock prima o dopo. Ispirato in parte dal romanzo del 1939 di Dalton Trumbo Johnny Got His Gun (in italiano E Johnny prese il fucile), One era nata come una canzone a cui James pensava basandosi sull'idea di "essere solo un cervello e nient'altro", ancora prima che Cliff Burnstein gli suggerisse di leggere il libro di Trumbo, che racconta la storia di Joe Bonham, un ragazzo americano bello e simpatico, spinto dal padre patriottico a combattere nella Prima guerra mondiale. Per l'esplosione di una bomba tedesca, Bonham perde braccia, gambe, occhi, orecchie, bocca e naso. Dopo aver compreso fino in fondo la sua condizione, circondato da dottori e infermiere sinceramente sconvolti dal suo destino, Bonham usa l'unica parte del corpo che ancora riesce a controllare – la testa – per mandare un messaggio usando un rudimentale codice morse: "Vi prego uccidetemi". "Il libro ebbe un impatto incredibile su James", spiegò Lars. Prima di entrare in studio ci fu un altro importante cambio di strategia: a differenza di MASTER OF PUPPETS, ci sarebbe stato almeno un singolo chiaramente indicato come tale e – cosa ancora più significativa – dei video promozionali per il disco.

> **«Diventai il pagliaccio, e poi l'anticristo punk. Litigavo – spesso con Lars»**
> **James Hetfield**

Malgrado le posizioni ufficiali secondo cui si 'rifiutavano' di pubblicare dei singoli, sia James che Lars avevano accettato l'idea di un singolo – e relativo video – ufficiale per i Metallica, fin dal grande successo di GARAGE DAYS, e in particolare del video autoprodotto Cliff 'Em All. Fin da subito, fu evidente che One fosse perfetto. Quando scoprirono che nel 1971, all'apice delle proteste per la guerra nel Vietnam, lo stesso Trumbo aveva diretto una versione cinematografica del libro, la loro eccitazione schizzò alle stelle. Era possibile utilizzare scene del film per il video? "Come film non era granché, ma a loro il look generale piaceva e pensarono che nel video avrebbe fatto un'ottima impressione". Utilizzarono anche alcuni effetti speciali della colonna sonora originale, sovraincidendo il suono delle mitragliatrici e delle mine che esplodevano sull'intro del brano. Così come con Stairway To Heaven per i Led Zeppelin, One per i Metallica rappresentò il gruppo al loro apice musicale, contenendo tutto quel che era grandioso e originale del gruppo in un lungo viaggio ricco di eventi. Parte con un intro di chitarra, melodica, tranquilla, strappacuore, passa poi per la sezione centrale in crescendo per poi arrivare al climax esplosivo, con un testo che arriva dritto al punto: 'Hold my breath as I wish for death… Now the world is gone/I'm just one…'. Questo non era il rock dei Van Halen o dei Mötley Crüe, e non era nemmeno qualcosa tipo Guns N'Roses. Era una rivelazione, un brano senza tempo, e le sue impreviste conseguenze avrebbero cambiato per sempre l'ambiente attorno ai Metallica. Non dovevi essere un fan dei Metallica per apprezzare il genio di One, così come non dovevi per forza essere un fan degli Zeppelin per adorare Stairway. Ma se invece lo eri, questo era un capolavoro, un brano che il gruppo non avrebbe mai più eguagliato. Volendo essere sinceri, l'unico altro brano oltre a One che riesce a emergere dalla mediocrità che lo circonda è il più corto del disco, Dyers Eve, il cui riff lanciatissimo e affilato come un rasoio regala all'ascoltatore un attimo di respiro dopo la tortuosa morchia prog-metal che lo precede. È il brano conclusivo, e la sua riuscita è una prova di quanto pesante suonasse il resto del disco al suo confronto. Fu anche, cosa di per sé interessante il primo testo nel quale Hetfield ('Dear Mother/Dear Father/What is this hell you have put me through?') affrontava esplicitamente alcuni dei disagi che si portava dietro dall'infanzia. "Fondamentalmente parla di un ragazzo che i genitori hanno tenuto isolato dal mondo mentre cresceva, e ora che ci si ritrova in mezzo non riesce a sopportarlo e medita il suicidio", spiegò Lars. "Volendo, è come se il ragazzo scrivesse una lettera ai genitori, chiedendogli perché non gli hanno permesso di avere contatti col mondo reale…".

…AND JUSTICE FOR ALL alla fine fu pubblicato il 5 settembre 1988, proprio quando MASTER OF PUPPETS ottenne la certificazione come Disco di Platino. MASTER impiegò 18 mesi per vendere il suo primo milione di copie negli USA. A JUSTICE sarebbero bastate nove settimane, toccando la posizione n. 6 negli USA, la più alta fino a quel momento. In UK le recensioni furono tutte positive, e il disco arrivò al n. 4. Ma all'interno della casa discografica c'erano problemi seri. Dave Thorne, il riferimento del gruppo nella Phonogram, passava le giornate a difendere il disco da "un gran numero di persone influenti nella casa discografica che venivano nel mio ufficio dicendo: 'Questo disco ha un sound di merda, che cazzo è successo?'". Malgrado queste lamentele, in UK e in Europa il tour Damaged Justice, come fu chiamato, andò tutto esaurito. Il tour arrivò in Inghilterra a ottobre con tre notti sold out all'Hammersmith Odeon. La grande ➜

sorpresa del tour fu la scenografia del palco, il primo tentativo di un qualcosa minimamente elaborato, con una replica di sei metri della Statua della Libertà bendata e incatenata che appare sulla copertina del disco – battezzata Edna, sulla falsariga dell'Eddie degli Iron Maiden – che ogni sera durante il climax di ...And Justice For All crollava, dopo essere stata decapitata. Era l'epoca delle imbarazzanti pantomime sui palchi heavy metal, pensate come arricchimenti più che accettabili – il tutto guidato dal leggendario Eddie, a cui ogni sera i Maiden davano vita per i bis, e dall'ancor più scemo dragone dei Dio (soprannominato Denzel) che ogni sera 'combatteva' sul palco col cantante Ronnie James Dio – e in questo contesto, al confronto la quotidiana caduta in disgrazia di Edna aveva quasi una sua sobria dignità. Ci furono però – bisogna ammetterlo – anche momenti di pura comicità alla Spinal Tap, come la sera in cui la statua si rifiutò di cadere, o quando la testa rotolò sul palco cadendo in mezzo al pubblico, o quando metà braccio si staccò, salutando gentilmente la folla, prima di cadere sulla batteria. Ma a far veramente decollare il disco fu il successo di One, pubblicato come singolo nel febbraio 1989. Girato in un magazzino in disuso a Long Beach, il video di One era incredibilmente ben riuscito.

Costruito attorno a spezzoni della versione cinematografica di E Johnny prese il fucile, con Jason Robards, mescolati a intense scene del gruppo che eseguiva il brano, fece per i Metallica quello che nessuna delle loro esibizioni o dischi live, con o senza Cliff Burton, era ancora riuscita a realizzare: accrescere la loro reputazione di innovatori musicali, e al contempo imporli come rock star mainstream. La versione integrale del video durava quasi 8 minuti. Come per il singolo, ne fu editata una versione per la tv, senza gli inserti del film, e con una dissolvenza che tagliava gli ultimi 2 minuti di musica. Anche così, era in aperto contrasto con il trend dei video rock anni 80, tanto che un dirigente di MTV disse al loro co-manager Cliff Burnstein che One sarebbe passato solo nei notiziari. E invece, la versione integrale di One fu trasmesso in anteprima da MTV la notte del 22 gennaio 1989 nella puntata di Headbanger's Ball e divenne subito il video più richiesto del canale. A febbraio One divenne il primo singolo dei Metallica a raggiungere la top 40 USA, arrivando al n. 35, mentre in UK salì fino al n. 13. One fu un momento chiave per i Metallica, perché attrasse l'attenzione dei giurati dei Grammy Awards, che li inserirono fra le nomination nella neonata categoria Best Hard Rock/Metal Performance Vocal or Instrumental. "One ci dimostrò che i pezzi che noi schifavamo non erano così terribili", disse Lars, "almeno finché le facevamo a modo nostro". Lo show dei Grammy si

«Rimasi di merda. Ascoltando il missaggio finale ne fui molto deluso. Che potevo dire, che dovevano rifare il missaggio?»
Jason Newsted

svolse allo Shrine Auditorium di LA il 22 febbraio e il gruppo fu invitato a eseguire la sua nuova – e provocatoria – canzone. Fu un'occasione memorabile: la prima volta in cui un gruppo sfrontatamente 'heavy metal' suonò dal vivo ai Grammy – anche se solo la versione editata di cinque minuti.

Con una scenografia che li ammantava di ombre, i colori attenuati così che sembrassero quasi in bianco e nero, fu un'esibizione superba, con Kirk che in seguito ammise come il gruppo fosse "molto nervoso" all'idea di suonare per un pubblico in giacca e cravatta. "Ci sentivamo come ambasciatori per la nostra musica". E quando il premio inspiegabilmente andò a CREST OF A KNAVE dei Jethro Tull – decisione talmente inaspettata che nessuno dei Tull era presente per riceverlo – la cosa fu vista quasi come un oltraggio. I Metallica fecero finta di niente, come se la cosa non li riguardasse – suggerirono addirittura di aggiungere sulla copertina di JUSTICE l'adesivo Grammy Award Losers. Ma in privato Lars era incazzato: "Diciamocelo, hanno scazzato", mi disse. "I Jethro Tull miglior gruppo heavy metal?". Mi ri-imbattei col gruppo nel corso del loro tour a maggio in Giappone. Erano in tour quasi senza interruzione dall'inizio dell'anno, ma a parte i problemi allo stomaco di James – che alleviava tracannando quanto più sake e birra di Sapporo potesse – sembravano cavarsela più che bene. Erano arrivati i soldi, e non vivevano più tutti assieme, ma continuavano lo stesso a considerarsi una gang, almeno quando erano in tour.

Quella sera tardi andarono al Lexington Queen, un ritrovo per gruppi rock famoso dai tempi dei Led Zeppelin e dei Deep Purple, dove si diceva che potevi bere gratis se facevi il nome di Ritchie Blackmore. Sedetti con loro, mangiando qualcosa e ascoltai mentre parlavano delle nuove case appena comprate, o che stavano per acquistare con gli anticipi, pronti a tornare a casa tra qualche mese, come milionari. Non erano ancora abituati all'idea di essere ricchi. Lars protestava che andava ancora in giro con "una Honda del cazzo", e James in un furgone.

Eppure li avevo visti usare delle limo, e avevo anche visto il jet privato con cui viaggiavano quando erano negli USA – lo stesso usato dai Bon Jovi e prima ancora dai Def Leppard. "Mentre siamo in tour ci piace spendere per i viaggi", disse Lars, "perché siamo sempre in giro, e così è più comodo". Ma più parlava più gli altri sghignazzavano e lo prendevano in giro. "Perché non ci parli della casa che hai comprato?", lo stuzzicò Kirk. "Dove sta? In cima a una montagna?". Lars lo guardò con la faccia alla "chiudi quel cazzo di bocca"... Alla fine, saltò fuori che la casa che aveva comprato era in cima a una collina, talmente in alto che stava pensando di far costruire un ascensore così che la gente potesse arrivare al portone. "Fallo", gli dissi. "Se te lo puoi permettere perché no?". "Già", disse. "Hai ragione. Lo farò...". E lo fece.

Flemming Rassmussen (a destra) durante le registrazioni di ...AND JUSTICE FOR ALL.

Senza più Cliff Burton a contenere i deliri di onnipotenza di James Hetfield, i Metallica sbandarono di brutto eppure… JUSTICE li fece diventare rockstar mainstream, nonché ricchi sfondati.

«Io adoro il successo. Ma detesto la celebrità»

MARK KNOPFLER

IL SULTANO DELLO SWING

Fra le più grandi band dei primi anni 80, c'erano i Dire Straits. Questa è la storia turbolenta di come Mark Knopfler li tramutò nelle più improbabili delle superstar.

Testo: **Paul Rees**

Alle 22.10 esatte del 9 ottobre 1992, Mark Knopfler augurò la buona notte a 40.000 spettatori e lasciò il palco di Saragozza, Spagna. Sarebbe stata la sua ultima uscita di scena come cantante, chitarrista e indiscusso leader dei Dire Straits. Quel concerto fu il capolinea di un viaggio durato 15 anni, durante i quali la band era passata dagli ammuffiti pub e dai sudaticci club londinesi ai palchi internazionali più prestigiosi. I nudi fatti sono questi: Knopfler mise su i Dire Straits a Londra nel 1977, con il fratello minore David (chitarra ritmica), John Illsley (basso) e Pick Withers (batteria). Emerso dalla fertile scena pub rock che vivacizzava la capitale inglese all'alba dell'era punk, il quartetto aveva l'aria della classica meteora. Il fulminante successo arriso al suo omonimo debut album e al primo singolo, Sultans Of Swing, era dovuto soprattutto alla piacevolezza del sound chitarristico pizzicato del Knopfler maggiore. Ma non si trattò di un momento passeggero: uscirono infatti tre altri dischi fortunati, prima di quello che sarebbe stato il loro zenith, il quinto, BROTHERS IN ARMS. Quell'album ebbe un successo inarrestabile, sin dal momento della sua pubblicazione, nel maggio 1985. Tramutò i Dire Straits in superstar,

Mark Knopfler era nato in una famiglia borghese di Glasgow, nel 1949. Suo fratello (e futuro membro dei Dire Straits) David lo seguì tre anni più tardi. Il padre era un architetto che era stato espulso dal governo del suo Paese, l'Ungheria, per via delle sue radicali idee socialiste. Quando negli anni 50 la famiglia si stabilì a Newcastle, la loro mamma inglese diventò preside di una scuola, ed entrambi i ragazzi furono iscritti al liceo classico di Gosforth. La musica era di casa, dai Knopfler: i due fratelli impazzivano per Elvis Presley, Chuck Berry e, più tardi, gli Shadows. L'ascolto di questi ultimi, in particolare del loro occhialuto chitarrista solista Hank Marvin, squadernò davanti agli occhi di Mark Knopfler un futuro pieno di possibilità. Dal distintivo sound di Marvin, risalì fino ai maghi americani della chitarra: Chet Atkins, i musicisti di Elvis, Scotty Moore e James Burton, o leggende del blues come Muddy Waters, John Lee Hooker e Howlin' Wolf. All'età di 15 anni, convinse suo padre a comprargli la prima chitarra, una copia da 50 sterline della Stratocaster rossa di Hank Marvin. Imparato in fretta l'abc, iniziò a suonare nelle band scolastiche e a farsi vedere nel circuito cittadino dei club, poi, accompagnato dal fratello David, s'inventò un duo folk per i circoli maschili del dopolavoro. "Da un lato, i nostri genitori erano spaventati all'idea che volessimo diventare dei musicisti", ricorda oggi David Knopfler. "Dall'altro, essendo di idee liberali, non ci ostacolarono nelle nostre inclinazioni. Anche se avrebbero preferito vederci architetti o avvocati, piuttosto che 'strimpellatori disoccupati'". Il primo a uscire di casa fu Mark, che acchiappò al volo un lavoro come apprendista reporter allo «Yorkshire Evening Post» di Leeds. Uno dei suoi primi articoli fu il coccodrillo di Jimi Hendrix, nel settembre 1970, affidatogli solo perché era l'unico nel giornale abbastanza giovane da sapere chi fosse il chitarrista appena deceduto. Un altro incarico fu intervistare un chitarrista blues locale, Steve Phillips. I due si piacquero e presero a esibirsi insieme in acustico come Duolian Stringpickers, battendo per un paio d'anni i localini del nord-est. "A diciotto o diciannove anni, Mark era già un chitarrista molto abile, molto più della media", osserva Steve Phillips. "Ma non aveva ancora sviluppato il suo stile. Era ancora più riservato di come appare oggi. Come musicista, non possedeva la sicurezza che avrebbe acquisito più tardi, e non pensava di poter essere anche un buon cantante. Nella sua idea, sarebbe diventato il classico chitarrista che sta in seconda fila, dietro qualcun altro". In quel periodo, Knopfler mollò la sua collaborazione giornalistica per prendersi una laurea in Inglese alla Leeds

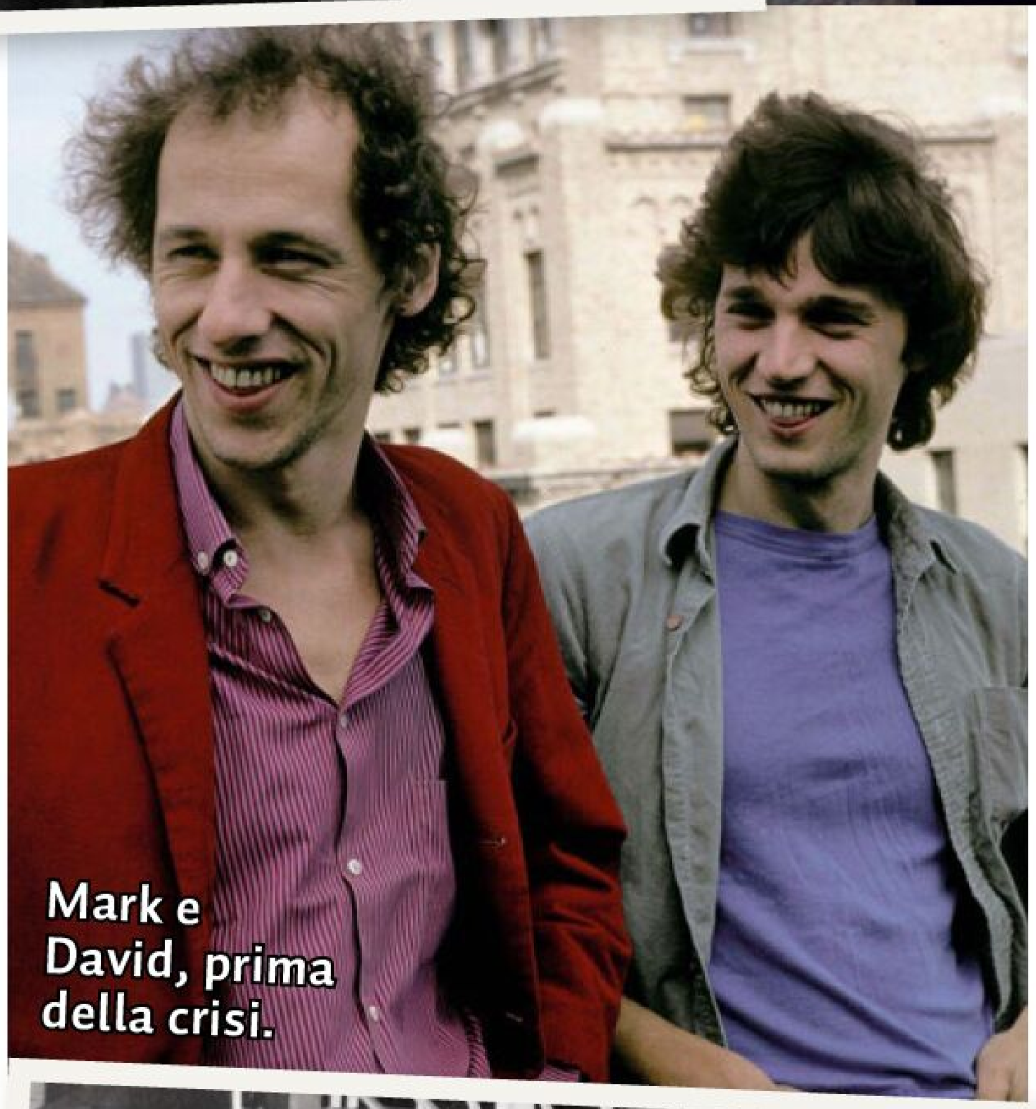
> «Tutto ci causava tensione: eravamo esausti, bevevamo troppo ogni sera, ce la spassavamo senza freni»
>
> **David Knopfler**

University, e sposò la sua fidanzata storica, Kathy White. Subito dopo la laurea, nel 1973, andò a vivere a Londra. Rispose a un annuncio pubblicato dal «Melody Maker» ed entrò in una pub-rock band, i Brewers Droop, che pur avendo firmato un contratto discografico con la RCA era sul punto di implodere. Nel giro di due mesi, come conseguenza del suo trasloco a Londra, Knopfler si ritrovò disoccupato, spiantato e fresco di divorzio. Con le pive nel sacco, se ne tornò a Newcastle. Di lì a poco, accettò un posto di docente d'inglese al Loughton College, nell'Essex, e mise su una pub-rock band, i Café Racers. La docenza gli assicurò uno stipendio regolare e una stabilità, Knopfler acquistò una moto e l'auto di suo padre, il che gli permise di trasportare da un concertino all'altro la sua crescente collezione di chitarre. Nel 1976, partì per conto suo alla volta dell'America, che attraversò in lungo e in largo su un autobus Greyhound: in quel viaggio, abbozzò quelle che sarebbero diventate le prime canzoni dei Dire Straits.

Contemporaneamente, David Knopfler traslocò a Londra e trovò un impiego come assistente sociale a Deptford, uno scalcagnato sobborgo a sud del Tamigi. Si sistemò in una casa popolare divisa con il ventiseienne John Illsley, un bassista del Leicestershire che studiava Sociologia nel vicino Goldsmith's College. Il Knopfler maggiore capitava spesso nel loro piccolo appartamento, portandosi sempre appresso la sua chitarra: dopo l'ultima pinta al pub, i tre si mettevano regolarmente a improvvisare. "Ci affiatammo subito", ricorda Illsley. "Feci un paio di serate con la band di Mark, perché la compagna del bassista stava per partorire. Dopo di che, una sera ci ritrovammo al pub e decidemmo di formare una band tutta nostra. Con Mark, fummo d'accordo fin dall'inizio, su come andavano fatte le cose. Le discussioni erano rarissime". A quel punto, Knopfler presentò a David e John il tassello mancante, Pick Withers, un dinamico batterista che aveva conosciuto a una session poi abortita con Rod Clements dei Lindisfarne. I quattro iniziarono a provare nel piccolo appartamento, imbottendo le pareti e confidando nella tolleranza dei vicini. "Non ci furono grandi ragionamenti, ci mettemmo a suonare insieme e la cosa iniziò a funzionare", osserva David Knopfler. Anche se oggi mi rendo conto che mio fratello e io avevamo in testa idee molto diverse: io pensavo a una band democratica, Mark stava costruendo un'autocrazia".

Il nome Dire Straits fu un'idea di Pick Withers, l'unico dei quattro che non aveva un lavoro regolare. Neobattezzata, la band tenne il suo primo concerto nell'estate 1977: era un festival improvvisato a due passi da casa loro, su uno spiazzo erboso davanti al municipio di Deptford, e per poter suonare i quattro allungarono un cavo dal loro appartamento fino al minuscolo palco. Come ricorda Illsley, quel pomeriggio i Dire

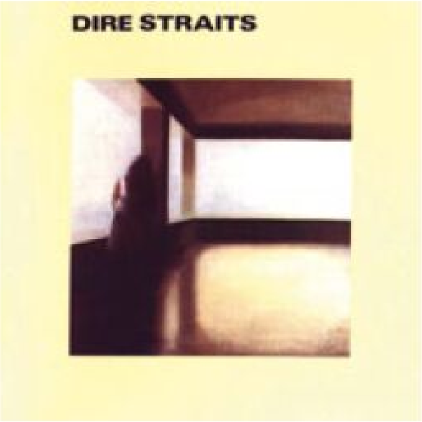
David e Mark Knopfler, due fratelli divisi dallo stress.



Mark e David, prima della crisi.

I Dire Straits hanno un ospite illustre, il principe Carlo.

LIZZY AND GROUP: REX; BROS COLOUR: GETTY; BROS B&W: CORBIS; CHARLES: PRESS ASSOCIATION



DoWN To THe KnOPfLER LiNe

Il meglio dei Dire Straits in 10 pezzi

Down To The Waterline

Primo pezzo dell'album d'esordio, stese le carte sul tavolo: i quattro Assi erano la squillante chitarra di Mark Knopfler, la sua voce scura di nicotina, i suoi testi cinematografici e il dondolio incessante della sezione ritmica.

Once Upon A Time In The West

Sul momento clou del loro secondo disco, COMMUNIQUÈ, la chitarra di Knopfler canta nella torrida nebbia di un groove laconico e ripetitivo. Registrato alle Bahamas, e si sente.

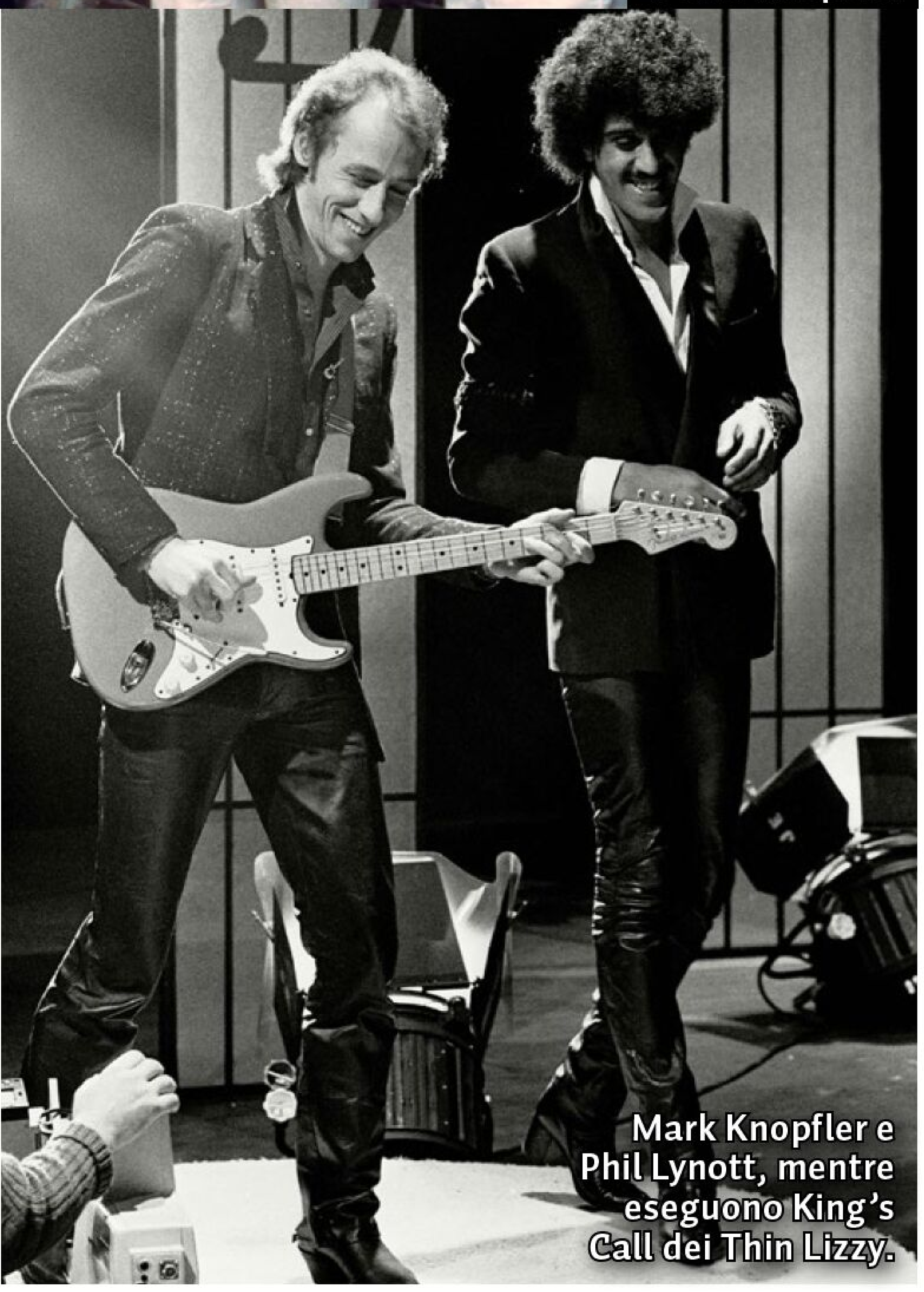
Romeo And Juliet

Emozionate, sin dal momento in cui l'introduzione pizzicata di Knopfler è baciata dal pianoforte del tastierista di Springsteen, Roy Bittan, per poi schiantarsi su un ritornello strappacuore. Un classico.

Tunnel Of Love

Il secondo vertice di MAKING MOVIES. Knopfler mescola il meglio di Dylan e Springsteen, con la grinta dei Geordie.

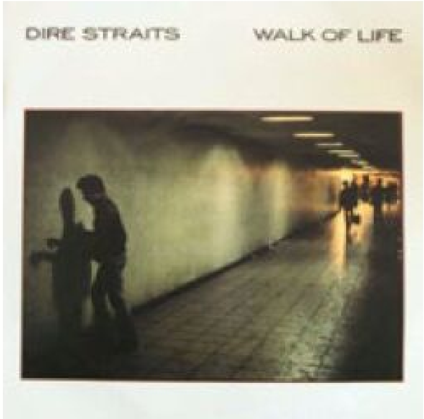
Da sinistra: John Illsley, Mark Knopfler, Pick Withers, David Knopfler.



Mark Knopfler e Phil Lynott, mentre eseguono King's Call dei Thin Lizzy.

Straits suonarono insieme a un gruppo di ringhiose punk band, prima di lasciare il palco all'attrazione principale, gli Squeeze. Grazie alle 500 sterline ereditate da Illsley dalla nonna, la band registrò un demo nei piccoli Pathway Studios, nella periferia nord di Londra. Tra quei cinque brani di Mark Knopfler, c'erano Sultans Of Swing, il sinuoso resoconto di una serata passata a osservare una sfigatissima jazz band darsi da fare in un pub londinese, e un languido shuffle intitolato Down To The Waterline. Liricamente suggestive, suonate magnificamente e cantate da Knopfler in modo laconico e pigro, quelle due canzoni risultavano originali e diverse da tutto quello che si ascoltava in giro. Il nastro arrivò al dj e storico del rock Charlie Gillett, che lo programmò in radio e lo segnalò a John Stainze della Phonogram Records, un fanatico di rockabilly che non ci pensò due volte e mise la band sotto contratto. Stainze contattò a sua volta Ed Bicknell, uno dei promoter con cui lavorava, invitandolo a dare un'occhiata alla band, che aveva una serata in un club di Camden, il Dingwalls. Bicknell aveva mosso i suoi primi passi nel business musicale negli anni 60, quando per conto della Hull University aveva organizzato concerti di band come i Led Zeppelin, gli Who e i Pink Floyd, prima di entrare nella prestigiosa NEMS, l'agenzia che gestiva clienti del calibro di Deep Purple, Black Sabbath e Elton John. Per una curiosa analogia, anche Bicknell da ragazzo era stato folgorato sulla via di Damasco ascoltando i dischi degli Shadows. "Quella sera, ascoltai due pezzi e mi rivolsi a John: "Guarda, ha una Stratocaster rossa, come Hank Marvin. Chi è il manager della band?", ricorda Bicknell. "Se Mark avesse avuto una Gibson blu, magari me ne sarei andato, ma lui personificava tutto ciò che avevo sognato da ragazzo. Mi ricordo che quella sera indossavo un lungo cappottone di pelle scamosciata, con un collo di pelliccia sintetica. Quando entrai nel camerino per incontrare la band, un lembo del cappotto s'impigliò nella Stratocatser rossa, facendola cascare sul pavimento come un piombo". Bicknell recuperò subito la sua credibilità organizzando alla band un tour inglese di 23 date, a supporto dei Talking Heads. Era il dicembre 1977: al termine di quel tour, Bicknell era diventato il manager dei Dire Straits e nel giro di due mesi la band stava già registrando il suo primo album negli studi della Island Records in Basing Street, con il produttore Muff Winwood, fratello maggiore di Stevie ed ex bassista dello Spencer Davis Group. Meglio noto come Spulff Windbag, come lo chiamavamo noi", precisa Bicknell, ridacchiando. "Praticamente, Muff registrò un disco dal vivo, ma senza pubblico. Costò 12.500 sterline, compresa la copertina, e in nove mesi vendette 8 milioni di copie. Eravamo sconvolti: "Merda. Cosa sta succedendo?".

DIRE STRAITS fu pubblicato nell'ottobre 1978. Nel momento in cui l'attenzione generale era rivolta a band punk di seconda generazione o new wave come i Jam, i Boomtown Rats e i Generation X, fu un disco assolutamente sui generis. Le canzoni di Knopfler erano caratterizzate dai suoi intricati fraseggi chitarristici, dall'andatura rotolante delle sue parti ritmiche e da un'ariosità paragonabile a quella di una sconfinata prateria americana: un ambito musicale che subito scatenò paragoni con Bob Dylan, JJ Cale e Ry Cooder. Ma, nella sua essenza più profonda, sembrava sintonizzato sulla stessa onda emotiva di un altro disco uscito quell'anno, DARKNESS ON THE EDGE OF TOWN di Bruce Springsteen. Come quel disco, sembrava avere un legame strettissimo con i tempi e i luoghi. Nel caso dei Dire Straits, con i vicoli di Newcastle e le luci abbaglianti di ➜



Telegraph Road

Nel pezzo d'apertura di LOVE OVER GOLD, la band si lancia per 15 minuti su un'autostrada dritta e infinita, oscillando morbidamente fra momenti agrodolci e toccanti aperture melodiche.

Private Investigations

Costruendo un sottofondo musicale che si risolve in un esplosivo assalto chitarristico, Knopfer usa la figura del detective privato come metafora dell'autore solitario. Nl 1982 fu una hit imprevedibile, e a distanza di 31 anni suona ancora straordinaria.

Sultans Of Swing

Il doppio live ALCHEMY del 1984 cattura i Dire Straits nel loro stato di grazia. Lo testimonia questa esplosiva versione del loro primo successo, eseguita al doppio della velocità e spinta fin quasi al punto di rottura.

Going Home

Composto da Knopfler come tema del film Local Hero e riproposta su ALCHEMY, questo magnifico strumentale chiudeva in gloria i concerti del tour di LOVE OVER GOLD.

Your Latest Trick

Nato come pezzo be-bop e trasformato in bossa nova dietro suggerimento del manager Ed Bicknell, questo pezzo di BROTHERS IN ARMS sembra provenire dall'umida, fumosa atmosfera di un club latino, verso la mezzanotte.

Brothers In Arms

La morbida, ovattata title track del loro album più venduto possiede una forza composta ma durevole, forte di un fantastico assolo di chitarra che viaggia nell'aria.

Campioni di stile: Mark Knopfler ed Eric Clapton.

Con Tina Turner, all'epoca di Private Dancer.

«Nelle band, la democrazia non ha mai funzionato»

Ed Bicknell

Londra, con Knopfler impegnato a raccontare dei suoi spostamenti da una città all'altra. Fu un successo immediato, bagnato dall'ingresso nelle Top Ten di tutta Europa. Quando sei mesi dopo uscì in America, volò al numero 2 della chart di «Billboard» e all'inizio del 1979 la band si tuffò nel suo primo tour nel Grande Paese. Dylan andò a vederli a Los Angeles, apparendo nei camerini subito dopo lo show per chiedere a Knopfler se aveva voglia di suonare sul suo prossimo disco, SLOW TRAIN COMING. Knopfler, che aveva visto Dylan alla Newcastle City Hall nel suo primo tour elettrico, nel 1966, ricorderà anni dopo di aver appositamente noleggiato un'auto decappottabile e di aver guidato lungo il Sunset Boulevard per presentarsi in grande stile alla session con Dylan, scottandosi il viso al sole californiano e pensando fra sé e sé: "Ci siamo". "Mark era il nostro alfiere, quello che ci permetteva di essere una band eccezionale, anziché semplicemente una buona band", riconosce David Knopfler. All'epoca, era estremamente umile e schivo – cosa che mi riesce difficile immaginare oggi. John Illsley e io non facevamo altro che spronarlo verso l'altare del successo".

Prima ancora che mandarla in America, la Phonogram inglese insistette perché la band incidesse subito un altro disco, portandola alle Bahamas a fare COMMUNIQUÈ con il produttore e impresario Jerry Wexler, l'uomo che aveva, fra le altre cose, registrato Ray Charles e messo sotto contratto i Led Zeppelin. Wexler smussò i lati più duri del loro sound. L'album fu mandato nei negozi meno di un anno dopo il primo, salutato da reazioni più tiepide e vendite minori. Riascoltato col senno di poi, fu un logico progresso, con la lucidità di Wexler che metteva meglio a fuoco le complesse melodie di Knopfler, come ben testimoniano la meditativa Once Upon A Time In The West e la spedita Lady Writer. Quando la loro agenda si fece fitta d'impegni, iniziarono le prime frizioni. Soprattutto all'interno della band, messa sotto pressione da un'attività live fattasi frenetica e da un rapporto sempre più problematico fra i due fratelli Knopfler. "Tutto ci causava tensione", dice David. Eravamo esausti: bevevamo troppo ogni sera, ce la spassavamo senza freni mettendo a dura prova il fisico e la mente, un po' come facevano tutte le rock band". "Nessuno può essere mai preparato a un successo di quella portata", riflette Bicknell. "Tutto cambia, ma tu rimani la stessa persona di prima. Magari, sei ancora in quello stesso orribile appartamento a mangiare ammuffiti sandwich al bacon, perché nemmeno un centesimo di tutti quei soldi ti è ancora entrato in tasca. O, nel caso lo abbia fatto, ne sei talmente terrorizzato che non riesci a spendere un soldo, come accadde a noi: hai una fottuta paura che il fisco stia per toglierti tutto, o che la pacchia possa finire da un momento all'altro". Bicknell ipotizza che il dissidio fra i fratelli Knopfler andasse ben oltre i Dire Straits: "Il problema di David era che lui aveva sempre immaginato la band come una democrazia, mentre nella realtà somigliava più a una brutale dittatura – almeno, nella sua opinione". Il disaccordo fra lui e Mark, che all'opinione pubblica è stato spacciato per divergenza artistica, aveva tutta un'altra natura. Come una volta mi disse John Illsley: "Questa storia va avanti da quando David è nato. Dico una cosa ovvia, ma David era nel gruppo perché era il fratello di Mark, non perché fosse il miglior chitarrista ritmico che Mark potesse rimediare".

Incontrai John Illsley in un coffee shop di Notting Hill. Nello stesso momento in cui lui entrò nel locale, la radio iniziò a trasmettere Romeo And Juliet. Illsley sorrise alla coincidenza e osservò come, dopo tanti anni, il pezzo suonasse come se fosse stato realizzato ieri. All'epoca della sua pubblicazione, rappresentò una sorta di guado del Rubicone, per Mark Knopfler come compositore e per la band in generale. Mark era sempre stato un autore prolifico, ma quando iniziò a preparare il terzo disco dei Dire Straits stava scoprendo nuovi orizzonti. Ad esempio, pensava a un sound arricchito dalle tastiere. Romeo And Juliet fu il primo segnale delle sue intenzioni, una dondolante ballata di quasi 6 minuti. "Mi ricordo quando si presentò da me in ufficio e me la suonò per la prima volta", dice Bicknell. "Non sapevo cosa dire: me ne rimasi seduto in silenzio. A quel punto, Mark aveva realizzato di essere il leader e si era piazzato in prima fila". La decisa assunzione di leadership di Knopfler era già di per sé un gesto forte, ma accentuò anche altre tensioni, che affiorarono nel momento in cui la band si riunì a New York per registrare MAKING MOVIES. Secondo Bicknell, tre anni di lavoro frenetico avevano logorato la band. Era evidente che Romeo And Juliet era ispirata dall'esperienza personale di Mark. "C'erano diverse situazioni private un po' complicate e l'effetto fu devastante", racconta Bicknell. "Quando fu il momento di registrare, tre su quattro erano nel pieno di una crisi sentimentale. E poi, alcuni di loro non si sopportavano più. L'atmosfera era parecchio litigiosa, pensavo che la band fosse sul punto di spaccarsi". Le cose non migliorarono con l'arrivo del produttore Jimmy Iovine, un arrogante newyorchese fresco dei successi incisi con Bruce Springsteen e Tom Petty. Il suo modo di lavorare era scrupolosissimo: la prima settimana era interamente dedicata alla ricerca del perfetto suono di batteria. In una simile atmosfera, i fratelli Knopfler arrivarono allo scontro. "Prima dell'inizio delle registrazioni, Jimmy portò Mark ad assistere a una session di Springsteen, e lui rimase di sasso", racconta David. "Tutti si rivolgevano a Springsteen chiamandolo "Boss" ed era lui a decidere tutto". Ma Bruce aveva impiegato 30 anni per imparare a comandare, e ormai sapeva farlo benissimo. Poco tempo prima, Mark era invece solo un professorino di letteratura e non aveva nessuna esperienza nella gestione di altre persone. Ormai, il rapporto fra i due fratelli era giunto ai limiti. "All'epoca di MAKING MOVIES, Mark

CLAPTON: CORBIS; TINA: GETTY

era diventato il Re", ricorda David. "Ma per me era sempre la stessa persona con cui avevo diviso la stanza, come avrei potuto comportarmi in maniera ossequiosa con lui?". Poi le cose precipitarono: i due fratelli ebbero un litigio furibondo e David lasciò la band, tornandosene in Inghilterra, dove avrebbe intrapreso una carriera solista. Tre anni dopo la rottura, Mark accettò di suonare sul suo debut album, ma ormai i due erano come estranei. "L'uscita di David non fu un bel momento, ma era inevitabile", dice Bicknell, secondo il quale alla base della separazione c'erano gli stessi motivi che portarono anche Pick Withers ad andarsene, due anni dopo: "Mark ha una personalità fortissima ed è molto determinato, quasi spietato. Ma devi essere spietato, se vuoi arrampicarti su una china così scivolosa e arrivare fino alla vetta. E poi, nelle band, la democrazia non ha mai funzionato". Uscito di scena David, il lavoro riprese senza ulteriori intoppi e MAKING MOVIES prese forma. Iovine invitò il pianista di Springsteen, Roy Bittan, il cui tocco magico diede le ali a un altro pezzo epico dei Dire Straits, Tunnel Of Love, in cui Knopfler individuò la sintesi fra il motore poderoso della E Street Band e il polveroso sound di Dylan con la Rolling Thunder Revue. "Ascoltando quel pezzo mentre nasceva sotto i miei occhi", ricorda Bicknell, "ebbi la sensazione di stare su un jet in fase di decollo".

Nel 1980, uscirono un bel po' di dischi fortemente ambiziosi: THE RIVER di Springsteen, DOUBLE FANTASY di Lennon, SANDINISTA! dei Clash e REMAIN IN LIGHT dei Talking Heads, per citarne solo quattro. E MAKING MOVIES apparteneva alla stessa razza. Stimolato dalle possibilità che gli si aprivano grazie alla presenza di Roy Bittan, Mark Knopfler sottomise la sua chitarra alle esigenze delle canzoni, ottenendone in cambio un peso specifico maggiore e una risonanza emozionale inedita. Inizialmente, Romeo And Juliet e Tunnel Of Love offuscarono il resto del disco, ma ascolti ripetuti svelarono altri gioielli: Solid Rock, Expresso Love e l'impetuosa ballad Hand In Hand. Per il tour promozionale, Knopfler arruolò il tastierista americano Hal Lindes nel ruolo lasciato scoperto da suo fratello e il tastierista inglese Alan Clark, che militava in una band di Newcastle, i Geordie. Mick Jagger e Bob Dylan furono tra coloro che tributarono omaggio alla band in un trionfale concerto al Roxy, sul Sunset Strip di Los Angeles. All'alba degli anni 80, Mark Knopfler si sentiva come libero dopo una lunga detenzione: scrisse le musiche per un agrodolce film inglese, Local Hero, produsse INFIDELS di Bob Dylan e, nel 1982, riconvocò i Dire Straits per LOVE OVER GOLD: l'album presentava soltanto cinque brani – tutti dilatati e strutturalmente complessi. Due diventarono dei super-classici: l'iniziale Telegraph Road, lunga 15 minuti, era stata costruita durante le prove del tour di MAKING MOVIES e affrontava il tema della rivoluzione industriale americana. Ancora più insolita, Private Investigations era una specie di torpido musical dalle tinte noir: nonostante durasse più di 7 minuti, Knopfler rifiutò qualsiasi taglio e pretese di utilizzarlo come singolo. Con grande sorpresa di tutti, in Inghilterra si piazzò al secondo posto in classifica. La mossa successiva fu il doppio album live ALCHEMY, che era stato registrato durante il tour di LOVE OVER GOLD e mostrava una band al massimo delle sue capacità. Liberi dalle costrizioni delle registrazioni in studio, i Dire Straits si scioglievano e prendevano il volo, soprattutto in brani come Sultans of Swing e Telegraph Road – eseguiti dal vivo, entrambi risultavano molto più lunghi e potenti delle versioni originali. Agli occhi di Knopfler, fu come la fine di un'era per la sua band. "Ora mi piacerebbe provare a fare qualcosa di diverso", disse. "Potrebbe essere qualcosa di completamente acustico, o qualcosa basato sugli strumenti a fiato, ma davvero non lo so ancora". Comunque sia, senza volerlo, anticipò quello che sarebbe passato alla storia come uno degli album più rappresentativi di quell'intera decade.

> **«Dico una cosa ovvia, ma David era nel gruppo perché era il fratello di Mark»**
>
> **John Illsley**

Verso la fine del 1984, Knopfler riunì a Londra una nuova versione dei Dire Straits e avviò la preparazione di un nuovo disco. Più decisionista e perfezionista che mai, seguì con rigore un mese di prove della band, prima di spedirla agli Air Studios di Montserrat, ai Caraibi, per iniziare le registrazioni di BROTHERS IN ARMS. Rasi al suolo da un uragano diversi anni dopo, gli Air Studios erano una location idilliaca, perfetta per dare a Knopfler la giusta concentrazione. Buona parte di BROTHERS IN ARMS nacque con sorprendente facilità, quasi che la musica sgorgasse naturalmente dalle sue mani ispirate. Il mood prevalente del materiale è intimista e riflessivo, dalle atmosfere notturne di Why Worry e Your Latest Trick alla quasi sussurrata title-track. In un contesto simile, gli accordi vigorosi di The Man's Too Strong, facevano ancora più effetto. Ma c'era una delle nuove canzoni di Knopfler che immediatamente si fece notare: partiva con un riff di chitarra distorta preso (secondo Ed Bicknell) dagli ZZ Top, e sfruttava parola per parola un'ode a MTV che Knopfler aveva udito direttamente dalla bocca di un postino in un negozio di elettrodomestici a New York. Come ciliegina sulla torta, Sting regalò i suoi caratteristici vocalizzi all'intro del pezzo – cantando l'accorato refrain che tutti conosciamo: "I want my MTV!".

"Sting veniva abitualmente a Montserrat per fare surf, e un giorno passò in studio all'ora di pranzo", dice John Illsley. "Gli facemmo ascoltare Money For Nothing e lui, voltandosi di scatto, sibilò: "Stavolta ce l'avete fatta, fottuti bastardi!". A quel punto Mark gli disse che, se davvero la considerava tanto valida, avrebbe potuto aggiungerci qualcosa. E così lui fece questa piccola parte. Il resto è storia". Knopfler aveva anche un altro pezzo, un saltellante boogie intitolato Walk Of Life, ma lo teneva da parte come possibile b-side del singolo, ma all'ultimo minuto, mentre già si stava mixando, Bicknell ebbe un'intuizione e lo convinse a inserirlo nel disco – un'intuizione decisamente felice, visto che Walk Of Life fu un singolo ancora più venduto di Money For Nothing. Alla sua uscita, BROTHERS IN ARMS ricevette recensioni tiepide, ma fu il disco giusto al momento giusto. MTV stava per approdare sul mercato inglese e puntò sul filmato animato promozionale di Money For Nothing, scegliendolo come primo video trasmesso dal nuovo canale. Al tempo stesso, l'industria aveva appena lanciato il Compact disc, e la produzione cristallina di BROTHERS IN ARMS sembrava fatta per esaltare il nuovo supporto. Soltanto su Cd, l'album superò il milione di copie vendute, mettendo i Dire Straits in contatto con una nuova generazione di consumatori, interessata alla musica come status symbol. Con 4 anni di presenza fissa nelle classifiche inglesi e 9 settimane al primo posto negli USA, spinse Knopfler e la sua band ai posti più alti dell'aristocrazia musicale anni 80, accanto a Springsteen, Prince, Michael Jackson e Madonna. I Dire Straits si tuffarono in un tour mondiale di 18 mesi, che fece il tutto esaurito in 247 arene e stadi di 100 città diverse. Quando terminò, tutta quella continua attenzione e il mero peso di quei numeri pazzeschi avevano quasi perduto ogni senso agli occhi dei membri della band, in particolare di Knopfler. "Ogni settimana, gli preparavo un rapporto e glielo facevo trovare sotto la porta della loro stanza d'albergo", racconta Ed Bicknell. "Conteneva i dati aggiornati sui piazzamenti in classifica e le vendite dell'album e dei singoli. Ma sono quasi certo che Mark raccoglieva quei fogli dal pavimento e li gettava nel cestino delle cartacce, senza nemmeno dargli un'occhiata".

«Negli Anni Ottanta anche un istrione e artista nato come Bowie decise di rinnovarsi per proporsi a un pubblico sempre più variegato: e fu apoteosi»

Bimestrale
Prezzo di copertina 9.90 €
www.stonemusic.it
redazione@stonemusic.it

La divisione Musica di Sprea edita anche:
CLASSIC ROCK - PROG - STONE MUSIC- VINILE

Cover: Luca Patrian

Redazione: Andrea Comini
Impaginazione: Andrea Carpani

Sprea S.p.A.
Sede Legale: Via Torino, 51 20063 Cernusco Sul Naviglio (MI) - Italia
P.I. 12770820152 - Iscrizione Camera Commercio 00746350149

CDA: Luca Sprea (Presidente), Alessandro Agnoli (Amministratore Delegato), Giulia Spreafico (Divisione Digital), Stefano Pernarella

ADVERTISING, SPECIAL PROJECTS & EVENTS
Marketing: Fabiano Magnani - Tel. 345 1475125 - fabianomagnani@sprea.it
Segreteria: Emanuela Mapelli - Tel. 02 92432244 - emanuelamapelli@sprea.it

SERVIZIO QUALITÀ EDICOLANTI E DL
Sonia Lancellotti, Luca Majocchi - Tel. 02 92432295
distribuzione@sprea.it 351 5582739

FOREIGN RIGHTS
Paolo Cionti - Tel. 02 92432253 - paolocionti@sprea.it

SERVIZI CENTRALIZZATI
Art director: Silvia Taietti
Grafici: Alessandro Bisquola, Nicole Bombelli, Tamara Bombelli, Nicolò Digiuni, Marcella Gavinelli, Luca Patrian
Coordinamento: Chiara Civilla, Tiziana Rosato, Roberta Tempesta, Silvia Vitali
Amministrazione: Erika Colombo (responsabile), Silvia Biolcati, Irene Citino, Desirée Conti, Sara Palestra - amministrazione@sprea.it
Ufficio Legale: Francesca Sigismondi

Classic Rock, testata registrata al tribunale di Milano il 16/03/2011 con il numero 145. ISSN: 2039-649X

Direttore responsabile: Luca Sprea

Distributore per l'Italia:
Press-Di Distribuzione stampa e multimedia S.r.l. - 20090 Segrate (MI)

Distributore per l'Estero: SO.DI.P S.p.A. Via Bettola, 18- 20092 Cinisello Balsamo (MI)
Tel. +39 02 66030400 - Fax +39 02 66030269 - sies@sodip.it - www.sodip.it

Stampa: Arti Grafiche Boccia S.p.A. Via Tiberio Claudio Felice, 7- 84131 Salerno

Copyright: Sprea S.p.A.

Informativa su diritti e privacy
La Sprea S.p.A. è titolare esclusiva della testata Classic Rock e di tutti i diritti di pubblicazione e diffusione in Italia. L'utilizzo da parte di terzi di testi, fotografie e disegni, anche parziale, è vietato. L'Editore si dichiara pienamente disponibile a valutare – e se del caso regolare– le eventuali spettanze di terzi per la pubblicazione di immagini di cui non sia stato eventualmente possibile reperire la fonte. Informativa e Consenso in materia di trattamento dei dati personali GDPR Reg. UE 679/2016 e del Codice Privacy d.lgs. 196/03 cosi come modificato dalle disposizioni di adeguamento alla Legge Italiana D.Lgs 101/2018. Nel vigore del GDPR Reg. UE 679/2016 e del Codice Privacy d.lgs. 196/03 cosi come modificato dalle disposizioni di adeguamento alla Legge Italiana D.Lgs 101/2018. artt. 24 e 25, è Sprea S.p.A. (di seguito anche "Sprea"), con sede legale in Via Torino, 51 Cernusco sul Naviglio (MI). Sprea S.p.a. tratta i dati identificativi e particolari eventualmente raccolti nell'esercizio della prestazione contrattuale. La stessa La informa che i Suoi dati eventualmente da Lei trasmessi alla Sprea S.p.a., verranno raccolti, trattati e conservati nel rispetto del decreto legislativo ora enunciato e nel pieno rispetto dell'art. 32 GDPR Reg. UE 679/2016 per le finalità di trattamento previste per adempiere agli obblighi precontrattuali, contrattuali e fiscali derivanti da rapporti con Lei in essere, per le finalità amministrative e di contabilità, (con base giuridica contrattuale), per le finalità derivanti da obblighi di legge ed esercizio di difesa in giudizio, nonché per le finalità di promozione e informazione commerciale la cui unica base giuridica è basata sul consenso libero e incondizionato dell'interessato, nonché per le altre finalità previste dalla privacy policy consultabile sul sito www.sprea.it, connesse all'azienda. Si informa che, tenuto conto delle finalità del trattamento come sopra illustrate, il conferimento dei dati necessari alle finalità è libero ma il loro mancato, parziale o inesatto conferimento potrà avere, come conseguenza, l'impossibilità di svolgere l'attività e gli adempimenti precontrattuali e contrattuali come previsti dal contratto di vendita e /o fornitura di prodotti e servizi. La avvisiamo, inoltre, che i Suoi dati potranno essere comunicati e/o trattati (sempre nel rispetto della legge), anche all'estero, da società e/o persone che prestano servizi in favore della Sprea che sono state nominate responsabili del trattamento ai sensi dell'art- 28 GDPR Reg. UE 679/2016. Si specifica che non sono effettuati trasferimenti dei dati al di fuori dell'Unione Europea. Si specifica che Sprea S.p.a non effettua trattamento automatizzato di informazione e dati che produca effetti giuridici che Lal riguardano o che incida in modo analogo significativamente sulla Sua persona. In ogni momento Lei potrà chiedere la l'accesso ai sui dati, la rettifica dei suoi dati, la cancellazione dei suoi dati, la limitazione al trattamento e la portabilità dei suoi dati, nonché poi esercitare la facoltà di opposizione al trattamento dei Suoi dati ovvero esercitare tutti i diritti previsti dagli artt. 15, 16, 17, 18, 20, 21 del GDPR Reg. UE 679/2016 e ss. Modifiche di adeguamento legislativo del D.Lgs. 196/03, così come modificato dal D.Lgs 101/2018, mediante comunicazione scritta alla Sprea e/o direttamente al personale Incaricato preposto al trattamento dei dati. Lei potrà altresì esercitare i propri diritti rivolgendosi al Garante della Privacy, con Sede in Piazza Venezia n. 11 – 00187 Roma, Centralino telefonico: (+39) 06.696771,Fax: (+39) 06.69677.3785. Per informazioni di carattere generale è possibile inviare una e-mail a: garante@gpdp.it @pec.it. Sprea S.p.a. La informa che Lei ha il diritto, ai sensi dell'art. 7 GDPR Reg. UE 679/2016 di revocare il consenso al trattamento dei suoi dati in qualsiasi momento. La lettura della presente informativa deve intendersi quale presa visione dell'Informativa ex art. 13 D.Lgs. 196/03 e 13 GDPR Reg. UE 679/2016 e l'invio dei Suoi dati personali alla Sprea varrà quale consenso espresso al trattamento dei dati personali secondo quanto sopra specificato. L'invio di materiale (testi, fotografie, disegni, etc.) alla Sprea S.p.A. deve intendersi quale espressa autorizzazione alla loro libera utilizzazione da parte di Sprea S.p.A. Per qualsiasi fine e a titolo gratuito, e comunque, a titolo di esempio, alla pubblicazione gratuita su qualsiasi supporto cartaceo e non, su qualsiasi pubblicaziwone (anche non della Sprea S.p.A.), in qualsiasi canale di vendita e Paese del mondo.

Il materiale inviato alla redazione non potrà essere restituito.

Ludwig
Ludwig

Se c'è un decennio particolarmente ricco e variegato della gloriosa storia del Rock sono proprio gli Eighties. Infatti, se da un lato decretano il trionfo della New Wave Of British Heavy Metal, catapultando il genere ai vertici del successo mondiale grazie a pezzi che sono pietre miliari tuttora insuperate, dall'altro si affermano anche suoni lontanissimi dal metallo, canzoni che mescolano dolci ondulazioni caraibiche a riff graffianti di radice Punk, creando un sound totalmente nuovo, sottovalutato all'inizio ma vincente a lungo termine. E poi, dopo tanti anni di furore e ribellione evidenti, gli Anni Ottanta segnano anche il ritorno di un desiderio tremendamente umano: rilassarsi e divertirsi, lasciandosi cullare da note romantiche che coccolano l'anima e ballando al ritmo di canzoni che afferrano la mente e fanno muovere le gambe. Oppure scatenandosi sulle note di un Hard Rock godereccio che inneggia al sesso e alla festa permanente. Ma attenzione: in mezzo a tutto questo apparente riflusso lo spirito ribelle del Rock vive, cresce e "cospira" come sempre. Si è soltanto travestito per non farsi scovare dal sistema...

Rock
10 ANNI CHE HANNO CAMBIATO LA STORIA
'80

RINTOCCHI DI GLORIA
L'addio a Bon Scott, il lutto e l'apoteosi per gli AC/DC

MA CHE ROBA È?
All'esordio dei Police se lo chiesero tutti ma poi...

BRUCE IN TRIONFO
"Born in the USA" incendia gli stadi e consacra il Boss

TRA PISTOLE E ROSE
Prima di loro l'hard rock non era ancora completo

BOWIE IRRESISTIBILE
Chi dice di non aver ballato con "Let's dance" mente!

TRIONFO A SORPRESA
I Metallica dimostrano che la giustizia è davvero cieca

CLASSIC ROCK ANNI N.4 - BIMESTRALE - 9,90 €
30004
9 772039 649543
P.I. 03-11-2023 - NOVEMBRE/DICEMBRE